De twee muzieken. Deel 2

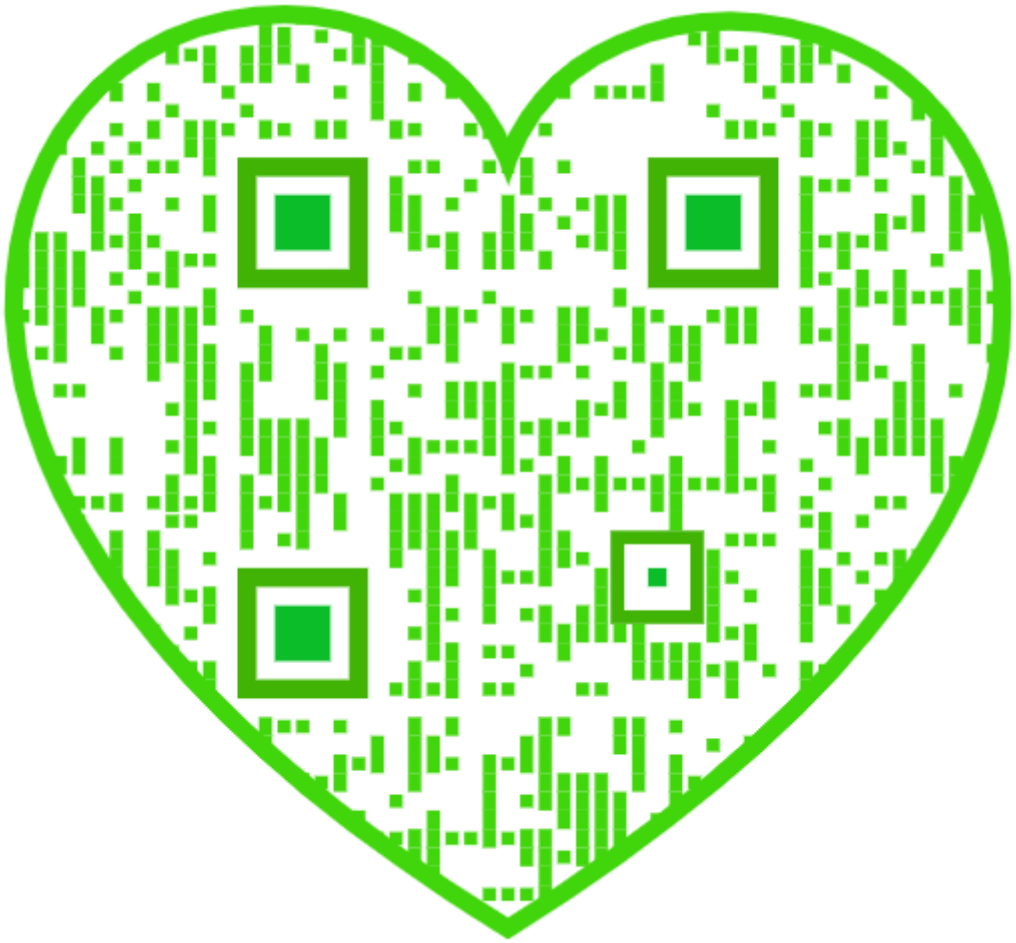
Matthijs Vermeulen

bron
Matthijs Vermeulen, *De twee muzieken. Deel 2*. A.W. Sijthoff's uitgevers-maatschappij, Leiden 1918

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/verm030twee02_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Eerste hoofdstuk
Debussy en zijne Meesterwerken

Claude Achille Debussy. Karakteristieken zijner muziek. Bij enkele meesterwerken. Zijn Pelléas et Mélisande

Claude Achille Debussy
I

Laloy, die ook eene biografie schreef van Debussy, heeft in een zijner artikelen de kunst van den meester geschetst met deze allegorie: ‘Zij drukt eerstgekomene waarheden uit, welke ontoegankelijk zijn voor het menschelijk begrip, door hen worden ons het leven der dingen en ons eigen leven geopenbaard. Zij voert ons terug tot een staat van onschuld, van zuiverheid en volstrekte klaarheid, waar de kennis zelf van het kwaad nog niet bestaat, wijl nog geen enkele regel is opgelegd. *Avant la faute* kon zijn devies zijn.’

Weg dus met de metaphysiek! Want, als men mij ook even wil laten symboliseeren, wat beteekent een dergelijke Paradijstoestand anders dan de absolute afwezigheid van hemel of hel en de volledige onkunde van buiten-aardsche dingen? De definitie van Laloy is zeer juist, ik lees er zelfs eene sereene toespeling in op de ‘valsche kwinten’ der theorie onzer priesters, maar vroeger was men

gewoon helderder te spreken en mij dunkt, dat de richting van Debussy dit lijden kan. Men zou moeten zeggen: Debussy's kunst is de vertolking van *het zuiver-instinctieve leven.*

Dit is niets nieuws, dit bindt hem aan de geheele menschheid, dit maakt hem tot mysticus, hoewel het de geheele metaphysiek opheft. Debussy is geen philosooph, hij is noch pessimist, noch optimist, hij kent geen levensbeschouwing, hij is echter evenmin nihilist: hij is een simpel mensch, die met de aarde zeer tevreden blijft, zeer handig is *à la chasse du bonheur*, gelijk Stendhal zegt, en iemand, die, ofschoon goed bewust van zijne sub-conscientie, welke altijd roerziek en dikwijls onheilspellend is, zich nooit verontrust en nooit dramatiseert. Wij hoorden het immers onder zijne eigen leiding (1914) in '*Nuages*': Bij ons verangstigt men b.v. den regen-ritselenden contrabas-tremolo, de meester dempte hem daarentegen tot een lijdzaam gonzen; wij hoorden het in '*Fêtes*', waar elk hoogtepunt vermeden was, waar alles speelde op één goddelijk, mystiek, ondramatisch en tijdeloos plan.

In deze opzichten is hij nog argeloozer dan Mozart, argeloozer dan de scolastici, en wie Debussy kan doorvoelen, weet, hoe veelzeggend teer en sterk hij klinkt in deze argeloosheid. Neem een adagio van Mozart in zijne vurige, aanbiddende rust, een Kyrie en Gloria van Hobrecht of Palestrina in zijne egale, geleidelijke bovenaardschheid, zij zijn de uitnoodiging tot een droom, de middelaars tot den inwendigen vrede, de zachte roepers naar het geluk en de kalme vergetelheid. Datzelfde geeft Debussy zijne buitengewone beteekenis onder de hedendaagsche componisten. Wij verlangen schoonheid en rust, orde en harmonie, wat zullen wij dus doen met Arnold Schönberg, die acteert als een Christus aan het kruis, of als een Flagellant en ons wil onder-

dompelen in zijne doffe rampen? Wat met Strauss, die ons overlaadt met onnoodige, onbruikbare en materieele vitaliteit, welke wij moeten uitspuwen, omdat wij in vitaliteit niet te kort schieten?

Debussy's kunst is eene andere dan die van Mozart en de Ouden, ik weet het wel! hij komt door geheel andere middelen tot dezelfde vreugden, ik weet het wel, maar wanneer zal men eens ophouden met het dogmatiseeren der muzikale theorieën? Wat maakt het, dat Mozart andere formules bezigt dan Debussy? Denkt gij soms dat *alleen* in *onze* kunst de wetten eeuwig gelden? denkt gij, dat de Gothische stijl, die verdween, onbelangrijker was als organisme dan het fuga-begrip, dat de geheele wereld wil bestendigen? dat Orlando Lasso of Palestrina kleinere kunstenaars waren dan Bach of Händel? Wij behooren den moed te hebben sommige ‘meesters’ weg te ruimen uit het reëele leven, daar het hunne schuld is wanneer zij ons niet meer bevredigen, wij behooren niet altijd over ‘muziek’ te spreken, want er bestaat geen muziek in absoluten zin, wij moeten afstand doen van onze belachelijke kasten en systemen. Hoe waardeeren wij immers eene techniek? Naar hare ancienniteit? Dan is de techniek van Wagner de slechtste; die van Beethoven beter, die van Haydn de beste! Naar hare voortreffelijkheid? Wie weerlegt mij, dat de geheel weggevaagde techniek van Palestrina, de summa van honderden jaren ontwikkeling, veel intellectueeler, geestrijker, gevoeliger en zielvoller is dan de techniek der negentiende eeuw? Welk eene ignomineuze dwaasheid dus slechts *ééne techniek* te erkennen (en bij ons slechts ééne gevoeligheid!) gelijk men tegenwoordig gaarne zou willen.

‘Le cas Debussy’ is enkele jaren geleden onderzocht door eene jonge Parijsche revue. Van de vragen, welke gesteld werden is deze de minst

intelligente: ‘Vertegenwoordigt hij eene vruchtbare nieuwigheid, eene formule en eene richting, welke geëigend zijn om school te maken en moet hij inderdaad school maken?’

De muziek is geen trust, geen maatschappij met commanditaire vennooten (critici en componisten!), de meester geen type, gelijk vliegmachines of slagschepen er hebben, en elke imperialistische opvatting der kunst is erger dan het anarchisme van Debussy-zelf: ‘Er zijn geen chefs d'école meer, er zijn geen leerlingen meer’ gelijk hij beweerd heeft in een interview. Maar - zoolang wij leven onder het regiem en de tucht der hartstochtelijke theorie, moet iedere componist in de eerste plaats grammaticale waarde bezitten, schijnt het. Wat wilt ge! Er zijn vele leeraars die hun brood willen verdienen. Zij houden overeind wat reeds vijftig jaar tegen den grond moet liggen en wat de hernieuwers met moeite opbouwen breken zij af met hunne duizenden.

Laat dat zijn. Doch men kan niet verlangen dat er eene tweede Pelléas gecomponeerd wordt, dat men ons leert een tweeden Pelléas te maken of dat een auteur zijn tweeden Tristan of zijn tweede Coena schept! En gij zijt bang voor eene répertoire van een aantal Pelléas? Stel u eens een répertoire Macbeths voor, eene serie Hamlets of Tasso's!

Zoo staat het met de mentaliteit der bestrijders van een hedendaagsch meester! Men zegt ons in allen ernst: Eene tweede ‘La Mer’ kan niet gecomponeerd worden, en men houdt dat voor eene zwakheid. Over die grammatica spreekt men dan zelfs niet meer, zij wordt er mee vereenzelvigd. Ja, dacht er ooit iemand over na, welke compositorische mogelijkheden Debussy's grammaire bevat en de ongeziene betooveringen, welke eene andere persoonlijkheid uit haar wekken kan? Neen. Wie tegenwoor-

dig schijnbaar een regel doceert, doceert in werkelijkheid eene of andere psyche; daarvan ziet men bij ons, op muzikaal gebied de illustere voorbeelden en gevolgen[1)]. Hoe jammer, wanneer bovendien de psyche niet deugt!

Wij kennen nu ongeveer een tiende van Debussy's oeuvre. Mogen de leiders van ons muziekleven niet langer dralen om dezen grooten middelaar (zoo noemde hem een vereerder) tusschen het leven en den zingenden droom der schoonheid, de plaats te geven, welke hem ook ethnologisch toekomt.

***

Debussy is dood. Hij stierf 26 Maart 1918 te Parijs in No. 80 van de Avenue du Bois de Boulogne, in het prachtige huis, waar de meeste werken ontstonden van zijn jongsten tijd. Zijne woning lag onder het bereik van het vèrdragend geschut, dat, evenals de spanning van den hypnotiseerenden volkerenslag, zijne allerlaatste gedachten moet geleid hebben. Van Beethoven wordt steeds vermeld, dat hij stierf tijdens een zwaar onweer, van Debussy zal voortaan verhaald worden, dat hij stierf, terwijl het duitsche kanon de blinde bommen wierp naar Parijs, dat hij stierf tijdens den gruwelijken, mannenmoordenden slag, die beslissen moest over zijn land. Zoo ging hij naar het schimmenrijk te midden van den wreedsten Dies Irae, zoo scheidde hij uit het zelden gelukkige leven, zoo dacht hij zijne laatste gedachte, te midden der worsteling en onzeker van de toekomst.

Zijne begrafenis vond plaats op Witten Donderdag, 's namiddags te half vier. Anecdotes zijn er

1) Was men maar reeds aan Debussy!

niet van hem bekend. Hij heeft ook nimmer boeken laten uitgeven met portretten, hoe hij er uitzag als baby, als kind, als jongeling, gelijk wij die bezitten van Strauss, Mahler, Brahms, etc. Het soort van publieke waardeering en bekendheid, dat daaruit voortvloeit, was Debussy niet veel waard.

Slechts met het oog naar de toekomst kan de groote hernieuwer, die in elke soort muziek, - het lied, het drama, de orchest-compositie, de piano, de sonate, de a-capella-zang - nieuwe schoonheid en nieuwe vormen geschapen heeft, waardig herdacht worden. Hij ondernam niets, in geen enkel onderdeel zijner kunst, of het gaf perspectieven naar eene onvermoede en onbekende wereld, welke hij ons achterliet als erfdeel. Dat alles phantastisch nieuw is, wat Debussy ontwierp, toonen nog de laatste werken, welke hij kort voor zijn dood schreef. Want stel u slechts voor, hoe ieder componist ter wereld, wie ook, eene violoncelsonate zou concipieeren, of concipieerde, en vergelijk ze met die van Debussy waar elke maat aanwijst, hoe een geniale geest bij eene zoo ouderwetsche combinatie als piano-en cello, droomen en wonderen dicht, mogelijkheden opent van eene overweldigende, ontroerende schoonheid.

Debussy had herdacht kunnen worden met zijne eigene ‘Berceuse héroïque’, wanneer men zich deze moeite had willen geven. De tastende, sombere droomgeluiden der harpen en strijkerspizzicati, waarmee dit stuk aanvangt, de herinnerende rouw en de weenende verwezenheid der melodie, waarmee het voortgaat, de huiverende obsessie en opgeroepen oorlogsangst van het middendeel, met aanduidingen der Brabançonne, de terugkeerende, klagende melodie, klaarder maar steeds omfloerst, - dat alles zou zeer aangrijpend geklonken hebben. Men had het mogen wagen, want de ‘Berceuse héroïque’,

hoewel opgedragen aan koning Albert van België, heeft niets opstandigs. Ook niets heldhaftigs en het indrukwekkendste van dit schoone en meewarige werk is, dat het opklonk uit een hart, verbijsterd en stilstaand van leed.

II
Karakteristieken zijner muziek

Na langen tijd critici, publiek en dirigenten te hebben zien reageeren, meestal tastend, onzeker, geen verklaring wetend voor hunne neiging of afweer, op fransche muziek, komt het mij voor, dat niets nuttiger is dan eene globale en duidelijke bepaling harer kenteekenen. De oorzaken, waarom een gedeelte van Europa er instinctief vreemd tegenover staat, liggen in de eigenschappen der fransche muziek zelf besloten en wie het voor zijn geestes-leven belangrijk genoeg vindt om zich niet onvruchtbaar te interesseeren voor eene kunst, welke zich, voor Frankrijk zelf eene verrassing, binnen korten tijd in ongekend-menigvoudigen bloei uitgestort heeft over eene geheele school van jonge, rijke talenten, zal zijne neiging of afweer aan positieve gevoelens kunnen controleeren.

Bedoeld wordt de richting, die zich ongeveer 1890, los van Wagner, kalm, zonder reclame, zonder modernistisch geschreeuw, waardig en vertrouwend op haar genius heeft gemanifesteerd in de internationale muziek. Gelijk eenmaal Lully en Rameau voor de fransche, Bach en Beethoven voor de duitsche, zoo moet *Claude Debussy* beschouwd worden als haar uitgangspunt, haar centrum, haar levenswekker.

Ter aanduiding van

de algemeene verschijning

dezer muziek kan men de voor-laatste strophe citeeren uit het vers, waarmee François Porché zijne prachtige, smartelijke en waarheidslievende ‘Poème de la Tranchée’ (1916) eindigt:

> C'est une France peu connue,
> Apre et profonde, austère et nue,
> Pareille au sol noir des guérets;
> Son coeur que l'emphase incommode
> Préfère au ton pompeux de l'ode
> L'ardeur des sentiments secrets.’

Zij is anti-romantisch; zij vermijdt alle opgeblazenheid, alle rethoriek en pathetiek; panache is haar totaal vreemd; zij zoekt de stilte en de teruggetrokkenheid der diepste emoties; zij zoekt de interieurste, vurigste en ook de verborgenste accenten van elke ontroering; hare houding is hooghartig en zij ontwijkt van de stemmingen in de eerste plaats de banale, de bereikbaarste en de gebruikelijkste; zij haat de huiselijke gevalletjes, de kleine genre-kunst, welke tieren in de duitsche muziek der negentiende eeuw; zij vermijdt het ook om de huiselijke gevalletjes door geweld en kracht te transponeeren (op te blazen) tot heroïeke en overdreven fresco's; zij vermijdt het effect en alles wat successen veroorzaakt bijna ostentatief en is in geesteshouding, in psychische waarden, in graad van schoonheid, de edelste onder alle hedendaagsche muzieken. Twee dingen zijn noodig om hare betoovering geheel te ondergaan; òf de onbevangenheid, de naïveteit, de argelooze, open ziel, gelijk men die vindt bij het volk, òf de hooge beschaving, de verfijning, de spiritualiteit, welke men aantreft bij het nobelste en sensitiefste deel van het andere publiek; twee uitersten welke elkaar raken.

De kleur

is daarmee ook aangewezen. Nergens ter wereld wordt met zooveel raffinement geïnstrumenteerd en alles wat in het onder-bewustzijn der menschheid kan leven aan coloristische fantasmagorieën werd hier voor de eerste maal gerealiseerd in de muziek: de weelderigheid van byzantijnsche mozaïken, de schemerende vonkelingen van oriëntaalsche weefsels, de eindelooze zilverachtigheden der Velasquez', den geconcentreerden gloed der rembrandtieken, de deinende en bewogen tinten der impressionisten, alle visueele magnificentie in hare hoogste en zuiverste gradatie wordt hier opgespoord en verwezenlijkt. Het ongelooflijke en unieke meesterschap waarmee de orchestrale kleur door deze school behandeld wordt, geeft haar reeds de onvergankelijkheid en de vereering der toekomst.

Ter aanduiding van hare muzikale

technische distinctieven

kan zoo kort en zoo eenvoudig mogelijk het volgende worden genoemd:

1e. Bij deze fransche muziek wordt de ‘toon’ niet opgevat in den zin van wat duitsche theoretici ‘Klangvertretung’ heeten, noch in den zin van wat zij ‘Klangverwantschaften’ getiteld hebben. Bij de fransche muziek wordt de ‘toonladder’ dus niet beschouwd of gebruikt als een substraat van enkele accoorden. Hare conceptie van ‘toon’ en ‘toonladder’ is in eigenlijken zin a-harmonisch (*enkel* melodisch), dus prae-renaissancistisch. ‘Tonaliteit’ in de na-renaissancistische beteekenis van dit begrip (c-dur, c-moll met de 22 één-vormige, wezenlooze quasi-variaties van dit steriele tweeling-paar) gebruikt zij niet. Zij componeert in de antieke modaliteiten, welke later, kortzichtig en verwarring stichtend, kerk-toonsoorten zijn genoemd. Immers alle antieke, alle primitieve en 9/10 der europeesche

volks-muziek staat in de z.g. ‘kerk-toonsoorten’. Eerst in de 17e eeuw, toen men de muziek wetenschappelijk ging reconstrueeren ten behoeve van een dommer, geborneerder en ongevoeliger tijdperk, waarin de schoolmeester naast eene soort Rede zou regeeren, heeft men de oude schatten van oertijd, oudheid en middeleeuwen gereduceerd tot het steriele tweeling-paar c-dur en c-moll. Doch de antieke modaliteiten herleven.

2e. De harmonie, de samenklank der fransche muziek wordt niet beheerscht door de ‘tonale functies’, hetgeen als oorzaak en gevolg uit het voorafgaande voortvloeit. Wanneer de toon als onafhankelijke, onaantastbare individualiteit bestaat in-zich-zelf, dan bloeit ook zijn klank, zijne harmonie vrij, ongebonden, wetteloos op uit dien toon. Dit vormt een der essentieëlste verschillen met de harmonie der 17e, 18e en 19e eeuwen. Het is echter ook weer niets dan eene renaissance van onverwoestbare levensuitingen, welke sinds de 17e eeuw onderdrukt zijn.

3e. Bij deze fransche muziek wordt de melodie niet geconstrueerd op den rhythmisch-motievischen basis, ook niet volgens de ietwat kinderlijke evenredigheden en getallen-symmetrieën der kunst, tegen welke zij altijd in oppositie zal zijn: Een paard zal op deze melodieën dus nimmer wonderlijke toeren kunnen vertoonen, wat het wèl kan op de goddelijkste muziek van Mozart, op den treurmarsch van Beethoven's Eroïca, op het Scherzo der negende, op het voorspel 3de bedrijf van Lohengrin. De wetten, welke deze fransche melodie volgt, zijn onschrijfbaar, gelijk de wetten der latijnsche of grieksche periode niet leerstellig en regelmatig zijn vast te leggen. Daar heerschen geen uiterlijke doch innerlijke evenwichten. Daar heerscht niet een uiterlijk behagen, uiterlijke gelijkwaardigheid van

> beweging en rhythme, waarin de verrassing een dissonant lijkt. Ook deze melodie is psychisch hooger gegradueerd, en voor den doorsnee-hoorder moeilijker bereikbaar. De meest subconsciente gewaarwordingen, de innerlijkste ervaringen bepalen hare losse cadans, hare vrije wentelingen, hare zwevende modulaties. Geen melodie insinueert tooverachtiger en geheimzinniger dan deze elke schakeering der emoties, geen melodie bezit zulke occulte machten over het hart en den adem van den hoorder.

Theoretici en jonge componisten kunnen met deze drie technische distinctieven niet streng genoeg rekening houden. Voor den ‘stijl’ zijn ze beslissend. Wat bij de fransche muziek

> *de vormen*

betreft, zij is terecht en volmaakt logisch tot de conclusie gekomen, dat geen enkel schoolmeester denken mag, dat ‘vormen’, ter wereld gekomen nadat de menschheid reeds enkele tien-duizenden jaren de muziek had beoefend (daarbij gerekend den tijd van Christus' geboorte tot pl. m. 1750), eeuwige en onverzettelijke redenen van bestaan zouden hebben.

Wanneer eene kaste van muziek-leeraars, uit zelfbehoud, omdat zij voor de broodwinning nu eenmaal iets te onderwijzen moet hebben, de parallel geconstrueerde melodie, of den ‘sonaten-vorm’ doceert, er een dogma van maakt, en heele reeksen componisten dwingt tot eene voor hen noodlottige, fabrieksmatige structuur, dan belet dit niet, dat zij hunne ‘regels’ slechts met die reeksen van tweederangs-auteurs zullen argumenteeren. Verstandige menschen hebben sinds lang opgemerkt, dat de ‘klassieke’ sonaten-vorm nergens lastiger te demonstreeren valt dan bij den grooten classicus Beethoven. De verstandige menschen, buiten de

kaste der dogmatische muziek-leeraars, zien er dok tegen op om drie eeuwen muzikale schoonheid (van 1450-1750) voor bankroet en nietig te verklaren ter wille van één eeuw sonaten-vorm!

Doch wat de gestalte betreft der fransche muziek is deze loochening van den sonaten-vorm niet het wezenlijkste verschil met de gebruikelijke werkmethodes. Alle soorten van herhalingen, ook de overbodigste, de meest stupide, de vervelendste, hebben in de muziek der 18e en 19e eeuw, meer gebaseerd op gemakkelijk vermaak, op geschikte tijdpasseering dan op schoonheidsdienst, een gewichtige rol gespeeld. Tautologieën, bladvulling, repetities, da-capo's, sequenzen, alles wat den ‘kunstenaar’, mateloos overladen met arbeid, bovenmenschelijk, noodgedwongen productief, het vak, het handwerk en de psychische inspanning verlichtte, behoorden tot de onmisbaarste constructieve elementen der toonkunst, wier aesthetiek buitendien na de Renaissance hoofdzakelijk onder beheer stond van lieden, die de muziek niet beoefenden en de ‘meesters’ nauwlijks kenden of van kunstenaars, wier gedachtenkring begon en ophield bij het vak en zijne eischen. Ook dezen achterstand, welke de toonkunst lange eeuwen gedrukt heeft, is deze nieuwe muziek bezig in te halen, wat bij de hoorders eene geheel andere cultuur en geheel andere verlangens zal wekken en zal vergen.

III
Bij enkele meesterwerken

La Mer

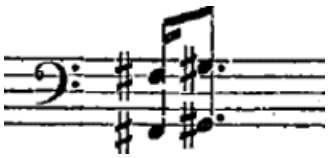
Het is eigenaardig, dat men in het land van Rameau, de eerste die op schrift stelde, dat de melodie voortkomt uit de harmonie, een der meest beper-

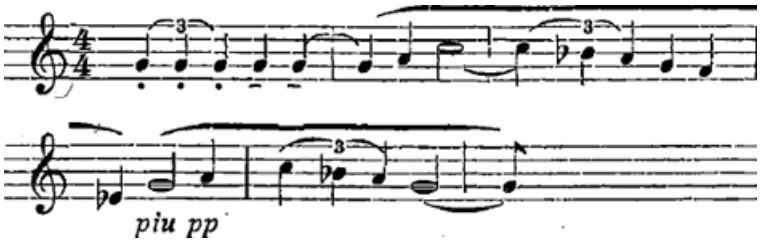
kende begrippen, welke ooit gangbaar werden, een richting zag opbloeien met een streven, dat in hoofdzaak doelt op de volkomen abnegatie van alle harmonie, d.w.z. voor zoo ver daarmee betiteld wordt dur en moll, tonaliteit, tonale cadenzen, etc. Waar men nu zal blijven met de melodie? Want men vindt in *La Mer* noon-accoorden, overmatige drieklanken, heele-toon-reeksen, dingen welke ieder duitsch theoreticus sinds jaren behandelde, niets nieuws dus, maar zoek in hunne opeenvolging bij Debussy eens logica b.v., het tooverwoord der conservatoria-professoren, tonika, dominant, of subdominant, een ander stokpaardje van heeren leeraars. Het is te begrijpen, dat *La Mer* in de germaansche landen zeer wantrouwig werd ontvangen, wanneer men ziet, hoe in dit werk het duitsche systeem van I-V-I, etc. waarmee men Reger nog uitlegt en Strauss (door middel van variaties op I-V-I), dat nu al zooveel eeuwen op hechten grond staat, door de lijnrechte tegenstelling van een onloochenbaar meesterwerk een krak krijgt.

Het lijdt voor mij niet den minsten twijfel, of deze richting vertegenwoordigt de aleenige progressie, welke de muziek-theorie maakte sinds Bach. Dat heel de moderne methodiek berust in hem, behoef ik niet aan te toonen. Dat men bij de fransche richting den eersten vooruitgang waarneemt, ligt in het feit zelf, dat zij zich lijnrecht plaatst tegenover de duitsche. Wilhelm II weigerde Debussy het Academie-lidmaatschap; dit ook teekent.

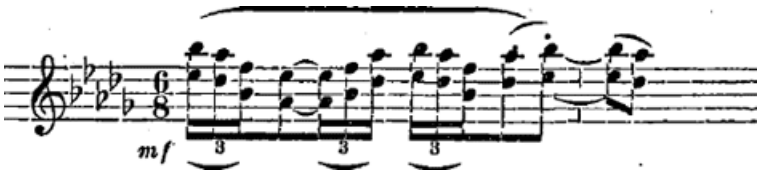
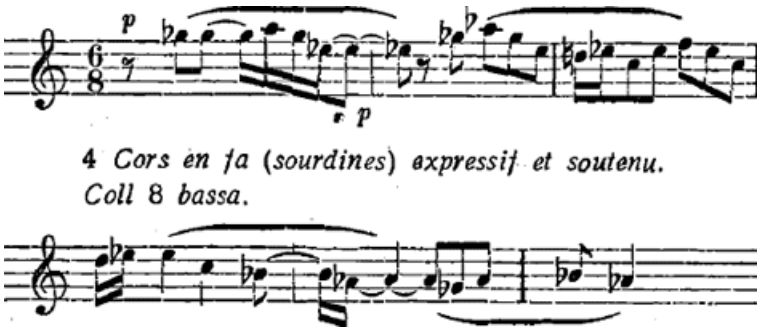
Ik zou gaarne bewijzen, dat *La Mer* de uiting is van een zeer organischen geest en als architectonisch geheel, streng en arithmetisch-consequent is geordend; hier echter geeft niet de *coupe binaire* vorm, doch het idee.

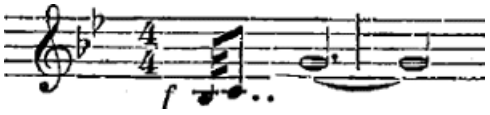
Wanneer men het eerste deel naspeurt (*De l'aube à midi sur la mer*), merkt men in de eerste plaats

een rhythmischen climax; hij ontstijgt het motiefje waarmee de violoncellen de derde maat inzetten. Kan men elementairer inbeelden, het golfgeklots dan met deze syncope:

Zij groeit in elke maat; alle thema's zijn gebouwd op deze figuur, van het eerste tot het laatste; in de begeleiding wordt zij overal doorgevoerd en bereikt een ontzagwekkend hoogte-punt bij het slot. Hoe geniaal-berekenend Debussy het oer-idee vasthoudt zeggen alle details. De tam-tam-slagen b.v. vallen hier op het zwakke maatdeel, het ensemble doorschokkend met zware geluidsgolvingen.

Vervolgens wijs ik op de melodische stijging, welke nergens aflaat en den hoorder meesleept van den dageraad tot het glorieuse doorbreken van de zon; de structuur is even primitief en even bewonderenswaardig als de rhythmische opbouw. De schemerende zee zelf wordt verklankt door den wijden tritonsroep, viermaal herhaald, altijd van heel verre, zacht en vaag met een gouden alt-hobo-timbre; in sluimering, in wind-stille deining, in mist-waas:

Cor anglais et Trompette en fa (*sourdine*)*; expressif et soutenu.*
piu pp

(Straks wordt het in den *Dialogue du Vent et de la Mer* hoofdthema, overgierd door de bries).

Na dien fantastischen opzet van zee en wiegelend water komen de eerste zonneglansen, welke niet ijl en broos genoeg kunnen glimmeren in de uitvoering:

Een simpel clair-obscur bedoelt de donker-getinte melodie, welke onmiddellijk volgt; het is de schaduwing van het licht:

4 *Cors en fa* (*sourdines*) *expressif et soutenu.*
Coll 8 *bassa.*

deze beide één van stemming en één van vinding zijn hoofdthema; tot den inzet van het levende licht:

Un peu plus mouvementé.

(met de onstuimige triolen, welke den machtigen quint-sprong volgen, doortinteld van flonkerenden schijn) spiegelen zij hun tweevoudig coleriet in altijd eendere wisselwerking; dan, na de sublieme door-

voering van deze nieuwe, daverende melodie, allengs samenklinkend met den zee-zang, heerscht het eerste, de klare straling, in den wapperenden middaggloed, waarmee no. 1 eindigt.

Bij dezen bewusten ideeën-gang, een gedurige stijging, met geleidelijke op-en-af's in vervloeiende overgangen sluit de instrumentatie zeer eng aan tot volkomen vereenzelving met de phases van het beeld.

Ik had ook no. 2 kunnen kiezen (*Jeux de Vagues*) ter ontleding of no. 3 (*Dialogue du Vent et de la Mer*), doch het geheel bestaat hier uit veel minutieuze détails, welke me zouden dwingen tot eene te wijdloopige bespreking.

Of *La Mer* in wezen eigenlijk illustratieve muziek is, doet weinig ter zake. Ik volg liever de spontane ontwikkeling eener gedachte, vooral waar het fundament zoo immaterieel is als hier (want tot werkelijke programma-muziek geraakt Debussy nergens), dan het starre komen en gaan van een academisch eerste en tweede thema, doorvoering en herhaling, wat o.a. Max Reger nimmer heeft kunnen laten. Dit formalisme heeft voortaan enkel historische verdienste, evengoed als de generaal-bas of de fuga.

Dat er in Debussy's kunst eindelijk een nieuw geluid klinkt, staat vast. Is hij niet de schepper van het muzikale sensitivisme? Decadent mag men Debussy niet noemen, omdat hij geen epigoon is. Richard Strauss en Reger zijn honderdmaal meer decadent dan Debussy. Dat de kunst van dezen franschen meester voor verdere ontwikkeling vatbaar is, lijkt mij ontwijfelbaar. Ziehier een contrapuntiek van klanken, waarin de melodie slechts nu en dan doorzingt; de kiem der wedergeboorte, de loochening van alle harmonische methodiek, kan voldoen voor hare levensvatbaarheid. De ontwik-

keling zal schuilen in de verdere individualiseering van iederen toon tot melodie (zonder harmonischen ondergrond).

***

Iberia.

De verschijning van Debussy viel samen met Gevaert's nasporingen der grieksche muziek, met de reconstructie van het Gregoriaansch, door de Benedictijnen van Solesmes, met Expert's opdelvingen der oude drukken en manuscripten uit den tijd der fransche Renaissancisten. Een zelfde antiquiseerende richting zag men in Duitschland ontstaan, maar hetzij dit land niet de nauwlijks onderbroken cultuur en traditie bezit als Frankrijk, of hetzij die richting van de germaansche cultuur afwijkt, de representatieve componisten kwamen er niet mee in contact, zij zetten zich integendeel vijandig schrap, Richard Strauss ondanks zijne (beweerde afstamming van Wagner (die de omwenteling voorzag en aanvoelde), Brahms en Reger ondanks hunne successie-rechten op Bach en het duitsche volkslied. Maar zij begrepen Bach verkeerd en de tijd die herleven ging lag ver vóór Bach. Het is de eeuw der polyphonie, van de geconcentreerde, phantastische en tienvoudige passie, de polyphonie, welke de verstrengeling is en het samenklinken van verscheidene hartstochtelijke en melodieuse psyches.

De renaissance van dit vroegere beginsel, dat door gebreken der techniek onvoltooid bleef liggen, had men liever zonder omwegen zien geschieden. Maar een deel der menschheid moet oververzadigd zijn geweest van drie honderd jaren monodie, absolute monodie! Misschien is het ook eene noodwendigheid. dat iedere ontwikkeling of hervorming der muziek aanvangt met het rhythme en tot het rhythme beperken zich hoofdzakelijk de uitkomsten der Benedic-

tijnen, van Debussy, en Gevaert. Welk eene waarde deze geniale onderzoeker toekende aan de antieke rhythmiek, blijkt uit zijne eigen woorden: ‘Je suis convaincu qu'une intelligence complè;te de la contexture rythmique des oeuvres de nos grands musiciens classiques n'est pas possible sans une étude soigneuse de la rythmique d'Aristoxène: une théorie moderne du rythme n'existe pas.’

Men heeft alle reden om Debussy te beschouwen als antagonist der mathematische en ongevoelige metriek, welke pl.m. 1600 hare invasie deed. Den tegenwoordigen stand van het vraagstuk kan ik den lezer niet beter verduidelijken dan door een citaat van een hedendaagschen geschiedschrijver, die in vele opzichten opmerkzaamheid verdient: Maurice Emmanuel, Histoire de la langue musicale, een gelukkige synthese van de geheele toonkunst. ‘Het rhythmische vierkant is eene uiting van de allerprimitiefste cultuur. Welnu, de componisten van Griekenland toonden al vroeg het verlangen om te ontkomen aan dien rhythmischen dwang. Ze hebben hem laten regeeren in de populaire orchestiek, waar hij rechten had, doch elders hebben zij er zich volkomen van losgemaakt. Wat zouden ze zeggen, als zij konden aanschouwen dat wij nog leven onder het regiem van 2-4-8! zij zouden over onze rhythmen oordeelen als over onze toonladders en ze kinderachtig noemen. Onze solfèges zouden hun gelijk geven. *De theorie van het “sterke maatdeel” zou hun enkel geschikt lijken voor de gezellen van Komos, die na een bittertje den goddelijken Bacchus vierden en den vloer beukten in effen en vierkante passen....*

Het is waar dat de werken der moderne meesters deze kinderachtige paedagogie dikwijls verloochenen en dat na Berlioz en vooral na Wagner de dagen der tyrannie van het vierkant geteld zijn. Maar zij liet zulke sporen achter, dat de verachting, waarmee

het publiek zeer schoone werken van tijdgenooten verwelkomt, veeleer is toe te schrijven aan de afwezigheid der quadratuur in deze composities dan aan den rijkdom der polyphonie of de nieuwheid hunner melodische vormen.

Zoo de “fatsoenlijke lieden” van het Athene der vijfde eeuw voor Christus behagen konden scheppen in den uniformen dreun der militaire marschen, in het hossen der Bacchanten bij de Dionysische feesten, in de blijspel-dansen op de heilige formule 4 + 4, - van hunne componisten en dichters verwachtten zij iets anders dan sterke maatdeelen en vierkante zinnen. Terwijl het moderne publiek, in massa, bij dat rudimentaire stadium der rhythmiek bleef stil staan, en er nauwlijks over heen begint te komen, wist het Atheensche volk de *andere* rhythmiek te waardeeren, even levendig als de beroepsmusici, gelijk we zagen, de *andere* muziek wisten te schatten.’

Dit naar aanleiding van Debussy's ‘*Iberia*’, eene levensgroote en warme evocatie van de spaansche straten en wegen, nachten en feesten, waarin deze vrije rhythmiek in zoo rijke verscheidenheid de timbres en de melodieën bezielt en leven geeft.

IV
Zijn ‘Pelléas et Mélisande’

Wanneer Debussy, een uitstekend prozateur en een radicaal denker, phantastische en verbazingwekkende dingen te zeggen had, welke musici in opschudding brachten, liet hij den allegorischen heer

Croche[1)] bij zich komen, altijd tijdens de betooverende avonden, dat men droomt (ze zijn zeldzaam) en had een onderhoud met hem. De ‘Nieuwe Amsterdammer’ van 14 April 1918 publiceerde er een, vertaald uit de ‘Revue Blanche’, waarvan elke zin helderziende wijsheid is.

Eén van ‘die wonderlijke oogenblikken, waarover men later met verteedering spreekt, en met de bijgedachte, dat zij de toekomst hebben voorbereid’, heeft Debussy nooit genoteerd: het gesprek, dat hij op een avond van 1891 of 1892 voerde met den heer Croche, die hem de vergezichten spiegelde voor eene opera, welke alle muzikaaldramatische en muzikale theorieën, pàs geconsolideerd te Bayreuth, met behulp van 13 zware partituren en 10 klein-gedrukte deelen verzamelde werken, nògmaals zou omwentelen.

De heer Croche sprak grimmiger en positiever dan ooit op dezen zeer betooverenden avond. Hij had dienzelfden zomer nog de traditioneele Festspiel-reis gemaakt, om Parsifal en den Ring te zien en was de eerste mensch van Europa en Amerika, die teleurgesteld en ontgoocheld terug durfde keeren van zijne aanbiddingen, welke het vorig jaar temidden van uitnoodigende bazuinen, ondergaande zonnen, weeke en insinueerende schemeringen nog vurig leken.

‘Gij wilt eene opera componeeren,’ zei hij, ‘en gij beraadslaagt zonder twijfel of gij het historische of het mythologische genre moet kiezen. Iedereen mediteert daar tegenwoordig over. Hebt gij zin om

1) Reeds in 1916 kondigde de uitgever Dorbon aîné een bundel aan dezer artikelen, getiteld ‘Entretiens avec M. Croche’, die tot dusverre nog niet uitkwam, naar ik meen.

een nieuwen libretto-koning of -keizer een intocht te laten houden? Zin in nieuwe bruiloftskoren? Zin in nieuwe samenzweringen, afscheiden van geliefden, langademige omhelzingen? Zin in nieuwe overwinnend terugkeerende legers en nieuwe drinkliederen? Wilt gij een Noormannen-geschiedenis met krijgsrumoer en geschaakte bruiden? Een keltisch verhaal met nevelen, geheimzinnige wouden, onuitsprekelijke namen? Eene achttiende-eeuwsche galanterie met eene heldin, die sterft in Amerika? Een zangerige figuur uit het oudfransche épopée Fierabras, Esclarmonde, Olivier? Levert Spanje, dat populair is en avontuurlijk, geen tekstboeken? Bevat de heele Oriënt, met zijne folteraars, verliefden en animisten, geen libretten meer? Hoe reageert uwe moderne sensibiliteit op eene herrijzenis van het antieke Alexandrië? Byzantium? Staat er geen enkele bruikbare scène meer in de Edda? Vindt gij niets in de fabels van La Fontaine of de Contes van Perrault, dat met een honderdkoppig orchest, met methaphysiek en met de noodige décors, toepasselijk gemaakt kan worden? Een sprekende draak, een dansende beer, een gedresseerde zwaan, vliegende paarden, een duif uit den hemel, een wagen, getrokken door rammen, reine-dwazen, jagende wolken, wandelende tooneelen, spookschepen, kasteelen, toovertuinen, rotslandschappen, personen van acht el en dwergen, goden, godinnen, amazonen, schoone slaapsters, onbevlekte maagden en verlossende vrouwen, ridders van de ronde tafel, mysterieus verlichte spelonken, die de oer-ideeën uitademen, tabernakels met graals, die gaan gloeien op het juiste moment, jachtfanfares, ontwakende burchten, lucht-paleizen, Wotans of Odins, gewone priesters, bisschoppen, kardinaals, profeten, apostelen, of meer-dan-gewone druïden, barden, harpenaars, geloofsverkondigers, landontdekkers, martelaars, pel-

grims, om te zwijgen van een nieuwe Romeo en Julia, een nieuwen Faust, een Othello en nog wat van Shakespeare, dat zijn elementen, die, met een beetje philosophie, een beetje bluf aangebracht, de schouwburgen veroveren; dat zijn niet alleen de elementalen, maar zelfs de 100% der hedendaagsche internationale opera.

Gij leest Verlaine en Mallarmé... Bij deze twee dichters van de teer-getinte woorden, van de verhulde wonderen, bij deze droomers der groote en menschelijke oprechtheden, moet gij u wel zonderling te moede voelen in den verheven stijl der tegenwoordige muziek. Maar bazuinen en ander koper (ook het pas uitgevondene), trommen, koren, duetten en ensemble's zijn er om gebruikt te worden. Een mensch staat niet zoo ver van een circuspaard. De kunst van Gounod en Meyerbeer bewijst dat sinds eene halve eeuw en Wagner heeft het opnieuw bewezen. Het moet u een zeldzaam genoegen zijn om op uwe beurt zulk eene huiverende ziel te declameeren in den scheepsroeper der schaterende instrumentale massa's. Men noemt dat extase. Hoe meer trompettengekrijsch, hoe meer gillende violen, des te meer extase en verruktheid. De actueele muziek staat nu eenmaal in den verheven stijl. Gij behoeft slechts zorg te dragen (wat gemakkelijk!) wanneer gij een fanfare schrijft, om niet te vèr af te dolen van de kazerne, ze moet voor tienduizenden herkenbaar zijn; schrijft gij een dans, ga niet te ver uit de regionen van de wals, of gij sylphen of bloemenmeisjes laat dansen, want tienduizenden moeten zich zonder inspanning sylph of bloemenmeisje kunnen voelen; componeert gij een koor, herinner u dan, of het pelgrims zijn of ridders of meesterzangers, de rondborstige allure, de begrijpelijkheid en het pieuse enthousiasme der europeesche orphéons of liedertafels. Denk bij uwe rhythmen steeds aan het circus-paard:

er moeten regelmatige kunsten op gemaakt kunnen worden en vóór alle emotie verlangen de tienduizenden in de eerste plaats een reëelen ondergrond en begrijpelijken houvast. Het is bij de musici ook gewoonte om hunne ideeën zoo nauwlettend mogelijk bij de hoorders in te pompen; men noemt dat “leidmotief” en kan er niet luidruchtig, volledig en zagend genoeg mee omspringen; vroeger heette dat “thema”; het kon toen nooit te dikwijls of te zorgvuldig herhaald worden. Maar transfigureer een beetje, supra-naturaliseer een beetje uwe dansen, koren, marschen, soli en duetten; zorg dat iedereen, in de steeg, waar de gramophoon jankt, in de nette straat, waar een piano of harmonium geoefend wordt, in de deftige wijken waar de maecenaten wonen, die deze “schoonheid” protegeeren, zorg, dat iedereen zich in u herkent; dus transfigureer en supra-naturaliseer met mate en blijf in het bereik der draaiorgels. Schrik er vooral niet voor terug om de gevoelens, welke gij vertolkt, argeloos aan te dikken, de accenten stevig te overladen. Er mag geen enkel onderwerp aangeraakt worden zonder een duidelijk crescendo, gij moogt het in de meeste gevallen zelfs niet verlaten zonder een duidelijk decrescendo. Prepareer het simpelste “ik heb u lief” als eene aardbeving en laat het galmen gelijk torenklokken. Vermijd elke distinctie, elke reserve, elke gevoelsverfijning, elke subtiele toets en zorg, dat er geen tooneel voorbijgaat, waarin niet twee personen stonden te brullen, en te jammeren, alsof ze vertrekken moesten naar de diepste krochten van den tartarus. Dat is de ideale opera, of de ideale muziek in het algemeen.’

***

De dag brak aan en de heer Croche ging weer weg. Debussy Was een scepticus, die de dingen zag gelijk

ze zijn; zijn hart was niet vermoeid noch gedesillusioneerd, maar zijne gevoeligheid volgde de ontroeringen tot haar eindpunt, en hare laatste trillingen reikten nooit tot zijn grondelooze verlangens. Hij behoefde slechts een paar maten te hooren van eene symphonie om haar geheel te overzien; er bestond geen liefdesduet voor hem, waarvan hij bij den aanvang niet alle verrukkingen en de expressieve gevolgtrekkingen kon voorspellen in zijn intuitieve, sceptische binnenste, zonder twijfel met een sarcastisch gemompeld: ‘zoo doen het de componisten.’ Er bestond in de muziek ook geen waarheid, geen oprechtheid, geen eenvoud. Alles was in het quadraat of in een verdere macht geprojecteerd, overal schreeuwde de emphase, de rethorica, de bombast en de opgeblazen romantiek. Een sonate, een symphonie, een lied, een oratorium, een opera - alles droeg de panache, den helm en als kraaide eene heldhaftig gechargeerde, onnoozele burgerlijkheid.

***

Hij arbeidde in dien tijd aan C h i m è n e , een lyrisch drama van Catulle Mendès, een der eerste fransche Wagnerianen, precieus schrijver en virtuoos der sensualiteiten, die later zijn sybarietisch leven zou eindigen onder de raderen van een trein. Debussy was dertig jaar, toen hij werkte aan deze eerste opera, er een bedrijf van voltooide en op zekeren dag den tekst aan Mendès terugzond. Niemand zal ooit weten, wat er geworden is van deze muzikale Chimène (Spanje was populair destijds, door den invloed der schilders en van Carmen), ook niet waarom de verzen hem zoo kort geboeid hebben. Gelijk men niet weet, hoe Debussy in deze critieke orienteerings-periode den ‘Pelléas et Mélisande’ ontdekte van Maeterlinck, die toen aan den opgang

stond van zijn altijd gesourdineerden, schemerenden roem en in gindsche jaren evenmin gespeeld werd als hij nu gespeeld wordt, uitgezonderd Monna Vanna. Doch in 1892 verscheen Pelléas en in 1892 begon Debussy aan den grooten dialoog van het vierde bedrijf. Hij had zich het probleem duidelijk en scherp gesteld: Er moest na Richard Wagner, door een kunstenaar, die nieuwe, onontdekte schoonheid zocht, eene opera gecomponeerd worden, die als tekst, als muziek en als psychisch document geacht kon worden de hoogste verfijning, de hoogste technische voortreffelijkheid en zeldzaamste ontroeringen te bereiken met werkelijke gevoelswaarden, dus zonder over-verhitting, zonder de gebruikelijke fresco-schildering, zonder etalage van koren en optochten, zonder orchestrale machinerieën en om-dehaverklapsche fortissimo's. Hij zou uitgaan van het expressieve beginsel, dat later door Henri Bergson is vastgelegd: dat eene emotie, wil zij aesthetisch heeten, niet *veroorzaakt*, doch *gesuggereerd* moet worden. Hiermee brak hij met de aesthetiek der geheele negentiende eeuw. Hij won er mee, wat Bergson uit de muziek van Debussy geobserveerd kon hebben: ‘que la plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent....’

De tekst van Pelléas vroeg niet veel veranderingen, al was het bijna de eerste maal, dat een drama-inproza op muziek was gezet. In 1868 begon Moussorgsky aan ‘Het Huwelijk’, comedie van Gogol, dat hij zonder wijzigingen trachtte te componeeren, hij bleef echter steken bij het eerste bedrijf, dat nog manuscript is en opgeborgen ligt in de openbare bibliotheek te Petrograd. Debussy schrapte bij Maeterlinck slechts den portier en een tiental dienstboden, die bij 't begin van de eerste en de vijfde acte pittoreske praatjes met elkaar houden.

Elk veristisch componist (denk maar aan de vijf joden van Salomé), zou zulke scènes juist behouden hebben.... voor het effect. Debussy schrapte ook enkele langdradigheden van Arkel, die in Pelléas de ervaring en het levensinzicht vertegenwoordigt. Maeterlinck laat Mélisande bij het begin van het derde bedrijf spinnen, doch Debussy vond dat er reeds spinrokkens genoeg becomponeerd waren en coupeerde dit tooneel. Hij liet ook de slot-scène van het tweede bedrijf vallen, waar Arkel Pelléas afbrengt van zijn plan om op reis te gaan. Het chanson, dat Mélisande zingt in het derde bedrijf, terwijl zij zich de mooie haren kamt:

> ‘Les trois soeurs aveugles,
> (Espérons encore),
> Les trois soeurs aveugles,
> Ont leurs lampes d'or.’

werd door Debussy waarschijnlijk te letterkundignaïef en te expres geacht, zoodat hij er voor in de plaats dichtte:

> ‘Mes longs cheveux descendent
> jusqu'au seuil de la tour;
> Mes cheveux vous attendent
> tout le long de la tour,
> Et tout le long du jour.’

Dat is niet slechter dan Maeterlinck. Wanneer de schrijver een beeld gebruikt, dat Debussy een beetje onaannemelijk lijkt, heeft de componist geen scrupules om het te verbeteren. Maeterlinck b.v. schrijft over Mélisande's oogen: ‘On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes.’ Debussy maakt er van: ‘On dirait que les anges du ciel y célèbrent sans cesse un baptême.’ Op die wijze heeft hij in het heele

stuk retouches aangebracht (soms overbodig, soms onverklaarbaar, doch dit na te gaan zou slechts in eene uitvoerige Pelléas-studie op zijne plaats zijn) en men begrijpt, dat Maeterlinck, er kriegel van geworden, in 1902 slechts na veel aandrang zijne bezwaren tegen de première van Debussy's Pelléas liet schieten. Het mag hem nu troosten, dat geen zijner stukken zoo beroemd werd en zoo dikwijls is opgevoerd.

De handeling uit een stuk van Maeterlinck kan nauwlijks verteld worden, wijl de uiterlijke gebeurtenissen in de raadselachtige menschheid, welke hij phantaseerde, minder beteekenis en minder aandeel hebben aan de lotgevallen zijner personen, dan de intérieure, onwaarneembare factoren, die onze daden afschaduwen, voorbereiden, veroorzaken. Dat Mélisande met haar ring speelt en hem verliest in het diepe water, dat het paard van Golaud schichtig wordt en op hol slaat, bepalen het drama; het zijn de kleine evenementen, die de onderbewustheden waarschuwen, wekken uit hare eeuwige stilte en aan ieder zijn lot bepalen als iets onvermijdelijks. Zoo wordt Pelléas langzaam en onmerkbaar geketend aan zijne liefde tot Mélisande, zoo wordt Golaud door nietige rimpelingen in zijn gemoed overgeleverd aan de meest beklemmende en de wildste der jalouzieën, zoo blijft de oude Arkel onvervaard en onbewogen, omdat hij het leven en al zijne roerselen doorschouwt, zoo sterft Mélisande onontwaakt, omdat zij den droom nooit verliet. Alles speelt op de afgronden der ziel, vanwaar vage en aarzelende gestalten schemeren in het moeilijke en mysterieuse leven; de menschen gebruiken er weinige woorden en gelijk uit de bodemlooze verlorenheid der duisterste gewaarwordingen, uit den nacht der onbewustheid de gevoelens vorm krijgen, zich aaneenschakelen, de daden doen geboren worden, zoo zouden de spelers

van zulke schimmige, half-uitgesproken drama's, die trillingen ononderbroken vanuit haar psychischen oorsprong moeten voortplanten, ze steeds fluïdum latend moeten overbrengen langs magische wegen op den toeschouwer, tot die vibraties bij het laatste scherm weer verzinken in het niet, schijnbaar, en, - wie weet - *òns* determineeren. Ik geloof niet, dat dit ooit gelukt is zoolang de drama's van Maeterlinck gezegd werden.

Debussy overwoog en schreef 10 jaren om al de gevoelens der menschen, al de emoties met hare onderverdeelingen in duizend sensaties, de bloeiende natuur, de ruischende boomen, de wijde, lokkende zee, de weenende fonteinen, de sombere gewelven, de hongerende armen, de sidderende nevels, het eenzame geblaat der schapen, de limpiditeit van het kind Yniold en alles wat buiten op de wereld, binnen in de torens en kamers van het kasteel, in het woud, in den dag en in den nacht correspondeert met de personen van zijn drama, te peilen en te verwezenlijken. Tien jaren lang, van zijn dertigste tot zijn veertigste jaar. Hij zocht niets dan de waarheid der ziel, onmiddellijk, zonder tolk, sprekend van mensch tot mensch. En hij vond ze, zóó incisief, zóó overmeesterend van oprechtheid, dat men zeggen zou: hier vinden de bedruktheden, de angsten, het plotseling ontvlammende geluk, dat twéé seconden duurt, de troosteloosheid, de zwijgende, geruste dood hunne uiterste, volkomenste uitdrukking.

***

Er valt dus weinig te zien in Pelléas: een woud bij de eerste schemering en de eerste nevelende grijsheid van den avond: dat kan met een paar lappen gedaan worden, want het orchest toovert gemakkelijker de ritselende stilte en de warme aarde,

die men ruiken kan, dan een paar planken boomen, wat gaas en eene lichtgroene, nagemaakte beek met gestileerde kiezelsteenen. Ook de kamers in het kasteel mogen niet bezienswaardig zijn: geen mislukte architectuur, geen bonte tapijten, noch goedkoope sierlijkheid; het drama speelt in eene sombere lucht, op eene zonnelooze wereld, en iedere vriendelijke loggia, elke speelgoed-fontein in een park, elk romantisch, sprookjesachtig plaatjes-kasteel, kost verf en doeken, kost de moeite van het changeeren en bemoeilijkt slechts de acteurs en de indrukken. Met een minimum van regie is Pelléas, die voor de vereenvoudigde methode geschreven lijkt, te monteeren; met een minimum van kleur en van belichting. De wanden en de omgeving moeten zóó stil-rustig zijn, dat men er Maeterlinck's woorden en Debussy's melodieën of colorieten als 't ware van kon aflezen. Het stuk moet spelen in die verten, welke héél dichtbij zijn, als een Thijs Maris of een Odilon Redon.

Er gebeurt ook niet veel in Pelléas: Golaud vindt Mélisande in het duisterende woud; zij spreken en gaan weg. Geneviève leest Arkel den brief voor van Golaud, waarin hij schrijft, dat Mélisande zijne vrouw werd; Pelléas vertelt, dat hij zijn stervenden vriend Marcellus wil bezoeken, en zij gaan weg. Geneviève leidt Mélisande rond vóór het kasteel, een vuurtoren steekt zijne lampen op, de zee is woelig, er passeert aan den einder een schip. In een park speelt Mélisande met haar ring boven het water, sprekend met Pelléas, en verliest den ring in de fontein. Golaud ligt gewond op zijn ziekbed, praat met Mélisande, merkt, dat zij den ring mist, en stuurt haar weg om hem te zoeken. Pelléas en Mélisande doorspeuren een sombere grot, waar zij drie slapende armen vinden. Pelléas aan den voet van den toren speelt met Mélisande's lange haren, windt ze om de

wilgen-takken, om zijne handen, om zijn hals, kust ze en bemint ze. Golaud verrast hem en lacht zenuwachtig: ‘Vous êtes des enfants;’ duiven vliegen verschrikt en vleugelklapperend op in den maannacht; verder gebeurt er niets bij dit tooneel. Golaud sleurt Mélisande met de koren-blonde haren langs den grond in een crisis van wilde, wanhopige liefde. Zij snikt slechts en Arkel zegt: ‘si j'étais Dieu j'aurais pitié du coeur des hommes.’ Het kind Yniold moet Mélisande en Pelléas spionneeren en ziet niets - dan dat zij stilstaan met open oogen. Yniold luistert naar de schapen in den ademloozen wijden zomer. Pelléas gaat vertrekken en neemt afscheid van Mélisande; zij hebben elkaar één vluchtige seconde lief, geven elkaar één kus; Golaud velt hem met zijn degen. En in het vijfde bedrijf sterft Mélisande langzaam en zwijgend; zij gaf Golaud een kind en kan heengaan. Arkel zegt: ‘C'était un être si tranquille, si timide et si silencieux.... C'était un pauvre petit être mystérieux comme tout le monde....’

Men kan niet weinig genoeg laten gebeuren in dit drama. Het verheerlijkste geluk en het schreiendste leed moeten uitgesproken worden met een onbewogen hart en met eene stem, die nauwlijks deelneemt aan de verrukking of aan de smart. Men behoeft niets te onderstreepen. De personen komen, wisselen hunne woorden, en bij elk tooneel draagt het noodlot hen verder, geleidelijk, zonder omwegen of sprongen, omdat het hen vergezelt als een wonde. Wij zien de zielen groeien naar hare bestemming, maar zien niet hare definitieve gestalte. Op die momenten breekt het leven en wentelt elders verder.

***

Bij dit gestadige preludium tot de ontroeringen, bij deze immerdurende ontbloeseming, in dit droo-

menspel, waar de irrealiteit, zoo mateloos reëel is, omdat wij de daden ervaren, gelijk zij gedacht zijn, graad voor graad ondergaan van af hunne eerste vibratie, bij deze somnambuleerende wezens, die niets projecteeren dan hunne gevoelens en hunne wederzijdsche reacties, hier, waarmen niets ziet, waar ook niets gebeurt, waar de eerste daad onmiddellijk gesmoord wordt en de eerste verrukking wordt afgebroken vóór zij voltooid is, hier moest de componist dezelfde continuïteit scheppen. Gestalten had hij: dat waren de menschen, ronddwalend op het tooneel, in het drama; plastiek in zijne ‘thema's’, felle of duidelijke teekening in zijne muziek zou eene nuttelooze aanvulling moeten heeten, vooral in dit mesmerieke en instinctieve milieu. Accenten ook had hij: dat waren de woorden van den dichter; hij behoefde deze slechts te noteeren, zoo buigzaam, zoo vrij en zoo soepel mogelijk; óók zoo waarachtig als denkbaar is; hij had hunne toonshoogte maar af te luisteren van uit de situatie en hare bewogenheid. Doch elke lettergreep moest verstaanbaar blijven.

Zoo schiep hij de eeuwig onopgeloste continuïteit, het zingende, fluisterende omhulsel der dingen; de onzichtbare verbindingslijnen tusschen deze dingen en ons. Zoo wikkelde hij zijne menschen in de ononderbroken zingende atmosfeer, die alles draagt, alles licht en toegankelijk maakt. Zoo schiep hij met dat algemeene fluïdum correspondenties tusschen ons en de verwijderste gewaarwordingen. Zoo hervormde hij zijne wereld in eene alom opschemerende muziek. Zoo kregen de doode en de levende dingen hunne directe en suggestieve verstaanbaarheid.

Die onophoudelijke golvingen van insinueerenden klank, in zwevende accoorden, in gebroken rhythmen, in verstrooide tonaliteiten, in steeds aangeheven

nooit voldragen melodieën, volgen het drama bij elk zijner nuances, allengs stijgend naar de groote, meesleepende scènes. Ik geloof, dat er twee zijn, die alles beheerschen, de tragedie en den toeschouwer: het is het tooneel, waar de haren van Mélisande gestreeld worden en het tooneel, waar de haren van Mélisande worden gemarteld; daar overmeestert tot grenzelooze verruktheid de gepassioneerde aanbidding van Pelléas, die streelt; daar beklemt tot schreiend meewaren de opgejaagde toomelooze wildheid van Golaud, die martelt. Ik ken ook niets vervoerender in de geheele muziek dan het tusschenspel voor orchest, dat na de aanbidding der haren Mélisande's éven ontwakende en éven onrustige liefde verklankt; niets menschelijkers en troostvollers dan het tusschenspel, dat na de marteling het immense medelijden en de groote verlatenheid zingt. Uit beiden spreekt het Cor cordium, onvergelijkelijk meedoogend, stillend en versterkend.

Het werk als geheel staat mij voor den geest in eene matzilveren kleur van buitengewone doorzichtigheid. Debussy gebruikt bijna geen trompetten of bazuinen; hij wendt in verhouding tot de hobo's en engelsche hoorn weinig fluiten en clarinetten aan, en met de fagotten, de weeke hoorns, de clarinetten, vooral in donkere liggingen, vormen de elegische, zacht-mijmerende hobo's met de violen in alle timbres en in alle mogelijke expressies de voornaamste bleek en zilverig lichtende tinten, met gouden ondertonen der wonderlijke harpen.

Tweede hoofdstuk
Boeken

Muziek en Magie. Oude Geschriften. Jean Christophe.

Muziek en Magie

Jules Combarieu, La Musique et la Magie; étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés. Paris, Alph. Picard.

Dit is de derde van Combarieu's ‘Etudes de philologie musicale’. De muziek bleef in zooverre waarlijk goddelijk van oorsprong, dat men niet wist vanwaar zij kwam. De ouden wisten het en noemden de muziek eene gave der goden, tegenover welke meening Herbert Spencer de theorie opzette ‘het gezang is het effect eener physiologische wet’, Darwin het beginsel der muziek zocht in de erotiek, Grosse de muziek dacht als een uitweg voor overvloedige energie, Otto Böckel als de kreet van smart en vreugde, - om van anderen niet te spreken - theorieën, die in ieder geval philologisch niet zijn af te leiden of aan te toonen, bij gebrek aan alle bewijsmateriaal. De thesis, welke Jules Combarieu in dit boek uitwerkt, wordt door den schrijver samengevat in de volgende doctrine:

‘Het profane gezang komt van het religieuse gezang;

Het religieuse gezang komt van het magisch gezang';

eene leer die juist op tijd verschijnt, nu het occultisme, de mystiek en de andere metaphysica niet meer geheel verweesd zijn.

Ik meen dat lang geleden in ons land reeds de aandacht gevestigd is door Alphons Diepenbrock op de voortdurende associatie van Gezang en Magie, welke werd vastgelegd door onverwoestbare overleveringen. Men behoeft de etymologie slechts na te gaan van sommige woorden. De Germanen zijn van nature niet zulke hardnekkige traditionalisten als de Latijnen en men heeft een eigenaardig langen omweg noodig om het woord *zaubern*, dat in gothische en anglo-saxische uitdrukkingen *doen* beteekent, in verband te brengen met magie, welke in middeleeuwsch latijn *factura* heette, in 't Italiaansch *fattura*, afgeleid van *facere*, doen, - doch de verdere doolhof der etymologieën schijnt geen duidelijke relatie te brengen tusschen muziek en magie. Bij de Latijnen is het anders. Het woord *enchanter* (incantare, betooveren) verloor zijn kracht maar niet zijn oorsprong: betoovering door gezang; het woord *charme* is even leerzaam als *enchanter*: *charme*, betoovering, is afgeleid van *carmen*, gezang; de Grieken gebruikten hetzelfde woord voor gezang en magische formule, voor dichter-musicus en wonderdoener. Bij de Assyriërs, de Egyptenaren, in de oudste talen van Indië, vindt men hetzelfde heilige samentreffen, en dit alles wordt door Jules Combarieu met citaten toegelicht.

Deze zeldzame overeenkomsten zouden echter ten slotte tot de imponderabilia of tot de waarschijnlijkheden mogen gerekend worden, als er geen verband bestond tot de oer-magie en de tegenwoordige muziek. Het verband is zelfs dubbel.

't Magische carmen had verschillende vormen;

voor ooggezwellen was b.v. dienstig het recitatief: *Kyria*, *Kyria*, *Kassaria Sourôrbi*, met 't heldere schema A-A-B, een zeer bekende compositorische formule, welke men ontmoet in alle muzikale verzen - van Bach en zijne voorgangers tot en met Mahler en Schönberg. Combarieu geeft citaten van Bach en Mozart.

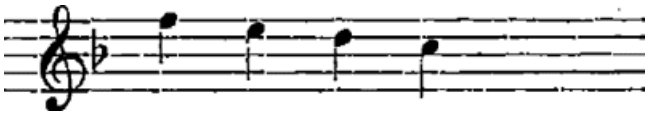
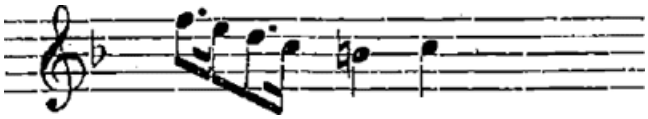
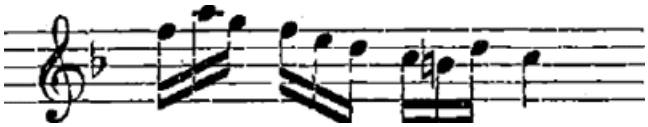
De magische strophe of periode en de muzikale hebben dezelfde verwantschappen. Om menschen en beesten te genezen van de koliek had men vroeger als recept het driemaal zingen: *alabanda*, *alabandi*, *alambo*, wat tot strophe geeft:

Alabanda, *alabandi*, *alambo*,
Alabanda, *alabandi*, *alambo*,
Alabanda, *alabandi*, *alambo.*

Het eerste deel uit een der schoonste symphonieën van Beethoven (de vijfde) heeft dezelfde drievoudige constructie en Combarieu ziet er geen bezwaar in om nog met andere voorbeelden aan te toonen, dat het verschil tusschen een Pawnee of een Afrikaanschen neger en Mozart, Beethoven en Bach ten slotte niet zoo groot is.

Men houde dit alles geenszins voor phantasterijen, want een philoloog gaat nog verder. Berust de bouw eener melodie op niet te verdelgen herinneringen aan de magie, de doorvoering en verwerking der motieven heeft een gelijken achtergrond. Cato de Oude beveelt het volgende *Carmen* aan bij verwrichting:

Huat, *hauat*, *huat*,
Ista, *pista*, *sista*,
Ariès, *dardariès*, *astatariès.*

Beethoven schrijft in zijne eerste symphonie:

daarna:

en later:

geheel volgens het procédé van Cato den Oude.

Omkeeringen der thema's, kreeften-canons en andere wendingen, welke men in de muziek nog dagelijks gebruikt, hebben denzelfden oorsprong. Een magische papyrus van het *British Museum* bevat de volgende muzikale formules:

Laki, *laki*, *ô laki mou*
mou, *kila*, *ô kila*, *kila*

en, even onverstaanbaar, doch formalistisch:

iaô, *ôai*, *ôai*,
aiô, *ôai*,
iôa, *iôa*, *ôai*

muziek van deze constructie (om niet de tooverwoorden *Ablanatanalba* en *Crammacammarc* - eveneens van een papyrus - te vergeten, die van links naar rechts en van rechts naar links kunnen gelezen worden) leert men nog op de twintigste eeuwsche conservatoria.

Ik zei reeds dat het verband tusschen magie en muziek dubbel was en het bestaat behalve in technischen zin ook in psychologischen; een mexicaansche inboorling illustreert het vallen van den regen op dezelfde wijze als Bach in eene cantate, in de passie volgens Johannes, volgens Matthaeus, en de Zugnis, die een ‘grooten dans van den Regen’ bezitten, (magische symphonie tegen droog weer)

doen niet anders dan Richard Strauss in ‘Don Quichotte’, waar een windmachine ons moet ‘betooveren’, wanneer zij sonore platen tegen elkaar slaan om den donder na te bootsen en zich zwart verven, wijl dit de onweerskleur is. Zoo wordt de imitatie, een der grootste principen der tooverkunst, ten spijt van alle nieuwe aesthetiek, gerechtvaardigd door de oudste overleveringen.

Het is onmogelijk om den inhoud van dit zeer belangrijke boek geheel te analyseeren, daar het nietigste en het gewichtigste détail der muziek verhoudingen heeft tot de Magie. Ik wil op eigen houtje nog enkele conclusies trekken.

Toen men aan de Betoovering geloofde, heeft men de betooveringsformules in de muziek verwaarloosd; het ‘*Ter dico, ter incanto*’ en de andere trucs, waarmee men de geesten beheerschte, welke het alpha en omega der moderne compositie vormt, wier verhouding tot het Wonderbare zoo insipide en onbeduidend is, kan men vinden bij de domste auteurs. Inderdaad, van alle componisten der latere tijden is Mahler de zeldzame, die het *ter incanto* met magische doeleinden schijnt te hebben toegepast; ik zou daarvoor citeeren het eerste deel zijner derde symphonie. De muziek echter der Renaissance, aan welke de humanisten *goddelijke kracht* toekenden, heeft geen enkele der wetten van de Magie geobserveerd; het blijkt dat de bezweringsformule eerst universeel kon worden, toen men in de dagen der Rede niet meer geloofde aan de Betoovering, noch aan het Wonderbare. Een Brandenburgsch Concert, een Menuet van Haydn en andere muziek, welke mij nooit ‘betooverde’ zal mij de onmacht harer bezweringsformules voortaan nog ironischer uiten!

Het blijkt door citaten uit een werk van miss Fletcher (Etude sur la musique des Omahas) dat

de *muziek* zich onafhankelijker verhield tegenover de voorschriften der Magie dan de tekst. De dwang der getallen gold voor het ‘libretto’, doch de melodie bleef vrij. De Rationalisten der na-renaissance hebben den dwang der getallen in de eerste plaats overgebracht op de melodie.

Het is mij eindelijk ook duidelijk geworden waarom de katholieke kerk zich zoo lang en halsstarrig verzette tegen de populaire muziek: deze muziek had te overvloedige affiniteiten en sympathieën met de magie.

Oude Geschriften

> *Ecrits de Musiciens* (XV-XVIIIe siècles) par J.G. Prod'homme. Paris, Mercure de France.

Ieder waardeert eigen dingen, in den circulus vitiosus zijner belangstelling, de een een papyros, al staat er niets op dan de teederheden van een vader jegens zijn zoon, de ander nagemaakte catacomben, een derde de Kretenser opgravingen, een vierde Chineesche middeleeuwen, een vijfde oude teekeningen, - en ik weet niet hoe ik U zal interesseeren voor deze oude Geschriften, die van mijn gezichtspunt zoo aartsbelangrijk zijn! Het is een wereld van vergeten papieren, welke een Adriaan van Oort, de kunstenaar van het gebrandschilderde woord zeker had moeten kennen, omdat het intellectueele en sensitieve leven der middeleeuwen zonder muziek niet denkbaar is, omdat deze geheele menschheid tintelde van muziek, bij feesten, bij oorlog, bij pest, hongersnood, droogte, bij liefde en haat, omdat het milieu van François Villon (Je congnois le vin à la tonne!) even muzikaal vibreerde als het

milieu van een prins, een staatsman, een schilder, een geletterde, omdat ieder in dien tijd zijne intieme betrekkingen had tot de muziek. Gij ziet het in het zeldzame en een weinig ontroerende testament van Dufay, opgenomen in dit boekje, in de zeven testamenten van Willaert (alle zeven hardnekkig geconstrueerd als de tenor eener antieke compositie...), wier uiterste wil geredigeerd lijkt voor een heel dorp, stuiver voor stuiver nalatend.

Men vindt deze documenten, hoewel daaruit de historie opgebouwd moet worden, in geen enkele muziekgeschiedenis. Zij spelen echter nog minder mee in het hedendaagsche leven en voor ons, Nederlanders, hebben componisten geen waarde meer. Voor de oude muziek, welke, toegepast in onzen tijd, dezelfde omwenteling zou veroorzaken als de herleefde primitieven brachten in de schilderkunst, bestaat slechts eene belachelijke belangstelling: men zingt ze nu en dan, doch van haar wezen en hare techniek is niemand op de hoogte en aan de conservatoria kan ze niet gedoceerd worden. Maar wat zal de eerwaarde heer die-en-die van over zijn brevier (men heeft ons sinds jaren gewend om de oer-meesters alleen rationalistisch te beschouwen als onberispelijke noten-machines en men creëerde den nieuwsten kerkstijl uit deze visie), of de leek die-en-die, statig dilettant, sterk grijzend en met onvermurwbaren maatstok, van over zijne Lassus-uitgave, zonderlinge oogen draaien, als men hem een *echt* accent citeert van den echten Lassus (een brief aan den hertog van Beieren), te joviaal voor een kerk-componist, diaboliek voor een zanger van zoo heilige hymnen....

Si vre Exce. se porte bien
Cela va bien;
Si vre Exce. n'a pas de mal
Cela demande Monsr. daumal

Si vre Exce. a son plaisir
Je n'en ai pas de deplaisir;
Si Madame sa femme bien se porte,
Je ne m'en plains ni deconforte;
S'elle a la panse bien enflee
C'est signe, que l'aues bien pressee
S'elle sent son enfant remuér.
Cela vient du cul remuér
C'est la sentence de Janobbo
En disant Bon di meser gobbo:
Celsitudine Vestrum
Seruitoribus - vris seruitor:
Orlando di Lassus

De heeren, die zoo fanatiek trachtten om van de muziek der oer-meesters eene eunuchen-kunst te maken, mogen er van overtuigd zijn, dat ook in de werken dezer componisten vele zulke (o! familiaire...) Pansgeluiden klinken.

En zoo is het inderdaad - dunkt mij - van het grootste belang, te lezen dat er onder de nalatenschap van Händel een Rijngezicht was van Rembrandt; dat Bach zich zonder humor beklaagt over de gezonde lucht van Leipzig, welke hem, daar de sterfgevallen ontbreken, een deficit bezorgt van honderd daalders 's jaars; de meening van Gluck in een brief aan Klopstock, - meening welke nog geldig is, ‘car, bien que vous ayez d'excellents musiciens, il me semble pourtant que la musique qui demande de l'inspiration est encore tout à fait étrangère dans vos contrées, ce que j'ai vu dernièrement par la *Recension* qui a été faite à Berlin sur mon *Alceste’*; hoe een de la Barre in zijn vriendelijk Mémoire over Musettes et hautbois, zegt, dat de Philidors en Hotteterres (onder Louis XIII de Guarnerii der hobo) heel wat hout en muziek bedorven hebben, voordat hunne instrumenten geschikt waren voor een concert; zeer belangrijk en

actueel het fragment uit ‘Le théâtre à la mode’ (1720) van zekeren Benedetto Marcello, dichter en componist, eene ironische aesthetica, welke den tegenwoordigen futurist niet kwalijk zou passen.

Wantrouw de oude musici niet, omdat de nieuwe dikwijls droog zijn en onuitstaanbaar pedant. Zelfs Prod'homme heeft er iets van en ondanks enkele slordigheden, als o.a. de onnauwkeurige vertaling in de leerzame geheimen ontsluierende dedicatie van Palestrina's ‘Canticum Canticorum’, waar de naïeve meester beweert, dat hij voor deze gelegenheid eens *vuriger* (en niet ‘*vroolijker*’) componeerde, laat hij zoo taaie bladzijden drukken, dat zij in Duitschland uitgegeven konden zijn.

Maar welk eene curieuse anecdote vind ik daarentegen weer in een brief van zekeren André Maugars, welken ik de tegenwoordige instrumentalisten en zangers, prat op wat aangeleerde techniek en verstoken van alle genie en *naturel*, onder oogen zou willen brengen. Maugars was een beroemd violist, van wien men geboorte- noch sterfjaar kent. Hij verbleef aan het hof van Jacobus I en vertaalde enkele werken van Bacon in het Fransch, viel in ongenade bij Louis XIII en Richelieu, en begaf zich naar Italië, van waar hij zijn ‘*Response* schreef, faite a vn Cvrievx sur le sentiment de la Mvsique d'Italie’ (1639). Daar improviseerde hij te Rome in de kerk der Franschen gedurende de mis op den feestdag van den heiligen Lodewijk. Hij bezielt zich met de herinnering aan zijn nationalen heilige, zijn volk en de tegenwoordigheid van 23 cardinalen. Men geeft hem een thema om er over te fantaseeren na den derden *kyrie eleyson*, hij bestijgt eene kleine tribune, wordt begroet met applaus en speelt met zooveel geest dat de cardinalen hem verzoeken opnieuw te spelen na den *Agnus Dei*; men zendt hem een nieuw thema, ‘un peu plus gay que le premier,

lequel je diversifiay avec tant de sortes d'inventions, de differens mouvemens, et de vitesse, qu'ils en furent très-estonnez...' hij wordt bij den paus geroepen, die twee uren luistert naar den violist.

Dit boek geeft niet alleen de melancholie van oude papieren. We hebben opera's, draaiorgels, orchesten, koren, pianos, maar onze cultuur filtert niet meer muziek gelijk voorheen en ik betreur dit dagelijks. Een god schiep voor de muziek zoo gelukkige dagen, en deze kunst, die voor den mensch al het cosmische had van een natuurgeluid, is verweesd van elke betoovering, instinctieven bloei en hare zachte alomtegenwoordigheid.

Jean Christophe

> Jean Christophe par Romain Rolland.
> Paris, Librairie Paul Ollendorff.

Het werk behandelt de geschiedenis van een nieuwen Beethoven, levend in de moderne wereld. De genealogie van den componist is volgens de traditie: hij stamt af van Nederlanders en een zijner voorouders trok naar een duitsch groothertogdom. In zijne onbewuste herinnering waakt als eene geheimzinnigheid de atmosfeer van zijn oervaderland en soms wekt de teekening der belgische heuvels, welke van aard zoo muzikaal en schoon is, het verre geheugen met een vaag vermoeden.

De ontwikkelingsgang van dezen componist der toekomst loopt eveneens volgens de traditie. Romain Rolland laat alles gebeuren door predestinatie. Jean Christophe verduitscht niet omdat hij niet méer verduitschen kon, toen hij uit de lagere school trad van het groothertogdom. Iedere cultuur bleef

hem vreemd behalve de duitsche, en eerst op eenigszins gevorderden leeftijd (vier en twintig jaar...) maakt hij kennis met de fransche litteratuur, uit duitsche schoolboeken, waarover hollandsche geleerden, die belangstellen in dit onderwerp, zonderlinge gegevens kunnen vinden in IV, *La Révolte*, en met twee fransche meisjes, 't eene du Midi, 't andere du Nord. Door temperament en ervaring wordt Jean Christophe voorloopig revolutionair, hij is onverzoenlijk anti-Brahms, wordt criticus, krijgt oneenigheid met iedereen (natuurlijk!) en met zijn redacteur, raakt daarenboven op een boerenkermis slaags met een onder-officier, dien hij halfdood ranselt, en moet vluchten, over België naar Parijs. Parijs wijzigt zijn geheele wezen, dat uitsluitend geconstrueerd was op duitsche sociale basis en dus gesloten voor de volmaakte schoonheid. De these van Romain Rolland is duidelijk genoeg: de germaansche cultuur alleen blijft ontoereikend en ook de latijnsche; de eene moet getemperd worden door de andere, de andere door de eene.

De psyche van den componist is wederom volgens de traditie. De held heet Jean Christophe *Krafft*, symbolieke familienaam, is een onuitstaanbare kerel en hardleersch in de latijnsche mansuetudo, de melodische zachtmoedigheid; de Beethoven der duitsche muziekgeschiedenissen, vuurvreter, onovertroffen bulderaar, zonder doof te zijn, leelijk en *bijna* pokdalig... germaansche empire-stijl!

Het boek zelf ten laatste is volgens eene traditie, waarvan Balzac en Ponson du Terrail misschien de grondleggers waren. Het telt tien deelen van ongeveer vierhonderd pagina's en is tegelijkertijd ‘Comédie humaine’ en ‘Exploits de Rocambole’, haastig geschreven, zeer haastig en breedsprakig. Rolland ontvangt elken indruk optisch en werkt hem optisch uit. Men zou dezen langen roman eene

serie intérieurs willen noemen, elk gezien in een afzonderlijken stijl; blz. 371 en 372 van IV kunnen b.v. heeten '*Het lezende vrouwtje*', geheel volgens de oude hollandsche school.

De comédie humaine van dezen roman is virtuoos en voltallig in hare vertolkers. Zij speelt op het geheele westersche continent, als ware het een dorp, en geen schijntje van het leven of het passeerde Rolland's meerendeels koele observatie. Het onbegrensde plan (zonder de minste cosmische trilling) omvat de geheele beschaving tot al hare uithoeken, zonder philosophie, zonder atmosfeer, zonder critiek, - met een volmaakt internationalistische techniek. De werkwijze van Stendhal kende nog een gezichtshoek, vanwaar hij het geziene streelde met een eigen licht, de russische schrijvers behielden hun hartstochtelijk accent; Romain Rolland verhoudt zich tot zichzelf en tot elke uiting van het heelal, voor zoover hij het zag, als een nihilist. Zoo bezit zijn werk slechts de aantrekkelijkheid der feiten en is in geen opzicht belangrijk voor de litteratuur. Doch wijl het comédie humaine is, heeft het waarde in menschheid, over welke men, waar ook bekeken, steeds een instantanée vindt, dat meestal als document kan gelden.

B. v. de positie der intellectueele Joden in Duitschland en Frankrijk; een fransche dienstbode; een duitsche koemeid; het duitsche militairisme in zijne verhouding tot het oude duitsche idealisme ('toen men geslagen werd, zei men, dat Duitschland de menschheid tot ideaal had; nu men de anderen sloeg, zei men, dat Duitschland het ideaal was der menschheid'); de fransche muziekcritiek; de duitsche muziek-beoefening; de verdrijving der religieusen; de invloed van Debussy in Frankrijk (iedereen praat er over, hij wordt nergens gespeeld...); een modern Parijsch cénacle van kunstenaars;

het Parijsche tooneel (in de Vasten lazen de acteurs de preeken van Bossuet met orgelbegeleiding); de overheersching der vrouw; de fransche democratie en hare leiders, maecenaten eener hyper-aristocratische kunst; het individualisme in de fransche politiek en den franschen staat; de positie der socialisten in een duitsch groothertogdom; de moeilijkheid om Frankrijk te vinden in Parijs; zijne hoogheid Brahms (er zijn vele Brahmsen in Frankrijk); een duitsch revolutionair, die onmiddellijk conservatief wordt in Frankrijk; etc.. etc...

***

Wat in Jean Christophe Krafft de Exploits de Rocambole aangaat, vanaf l'Aube tot La Nouvelle Journée, zij zijn er slechts bij wijze van spreken. Niemand bestuurt zijn eigen leven, ook Jean Christophe niet. Elk leven hangt af van de menschen, die men ontmoet en die, zelf tastend, de omstandigheden scheppen. Het leven van den modernen mensch is passief geworden. Een minuut te laat aan den trein, een vergeten huisnummer, veranderen een loopbaan. Vroeger werd men geboren onder eene constellatie en men had zijne ster, tegenwoordig heeft men zijn Melkweg. Men duizelt onder millioenen emanaties. Geen systeem dat nog deugt en hoe weinigen bezitten het Instinct! Pascal's Neus van Cléopatra is geen aphorisme meer. Het moderne leven werd voor het bewustzijn een duizendvoudige angst, voor het onderbewustzijn een gehallucineerde schemering. De mensch verloor elke soevereiniteit over zich en over de gebeurtenissen. Het Lot heerscht opnieuw en opnieuw zal de subconscientie heerschen in plaats van de conscientie.

Jean Christophe bezoekt Hassler, componist en kapelmeester; Hassler in wien men Richard Strauss

zal herkennen, ontvangt hem slecht, Jean Christophe, wanhopig, vertrekt onmiddellijk en ontvangt niet meer het vrijbiljet voor de opera en de uitnoodiging tot een reunie na de voorstelling. Had hij ze ontvangen, hij zou niet naar Parijs vertrokken zijn. Ter wille van een volledig inzicht in het werk van Rolland, geef ik het portret van Hassler, welke me van alle types in dit boek de eigenaardigste lijkt.

'Hassler was beroemd. Zijne vijanden waren niet ontwapend; maar zijne vrienden schreeuwden, dat hij de grootste musicus was van verleden, heden en toekomst. Hij was omringd door even dwaze volgelingen als bestrijders. Daar hij zwakheden had, was hij verbitterd door de eenen, en verweekelijkt door de anderen. Hij wendde al zijne energie aan om te doen wat onaangenaam was voor zijne critici en hen aan het schreeuwen kon brengen; hij was als een jongen die streken uithaalt. Die streken waren dikwijls van den verfoeilijksten smaak: niet alleen gebruikte hij zijn verbazend talent voor muzikale excentriciteiten, welke de haren te berge deden rijzen op het hoofd der pontifen; maar hij toonde eene plagerige voorliefde tot barokke teksten, voor bizarre onderwerpen en ook dikwijls voor dubbelzinnige en scabreuse situaties, in een woord, voor alles wat de gewone welvoegelijkheid en het gezond verstand kon kwetsen. Hij was tevreden, wanneer de bourgeois brulde; en de bourgeois bleef niet in gebreke. De keizer zelf, die zich met de kunst moeide, zooals iedereen weet, met de insolente aanmatiging van parvenus en vorsten, beschouwde Hassler's roem als een openbaar schandaal, en liet geen gelegenheid voorbijgaan, om jegens zijne onbeschaamde werken eene afkeurende onverschilligheid te getuigen. Hassler, woedend en verrukt door deze doorluchtige oppositie, welke voor de meest gevorderde partijen der duitsche

kunst bijna eene consecratie was, ging flink door met de glazen in te slaan. Bij elke nieuwe dwaasheid extasieerden zich zijne vrienden en riepen: geniaal.

De coterie van Hassler bestond vooral uit letterkundigen, schilders, decadente critici, die zonder twijfel de verdienste hadden, dat zij de partij vertegenwoordigden van opstand tegen de reactie - welke eeuwig dreigt in Noord-Duitschland - van den pietistischen geest en de staatsmoraal; maar hunne onafhankelijkheid was in den strijd radeloos geworden tot aan het belachelijke, waarvan zij geen begrip hadden; want zoo 't velen hunner niet ontbrak aan een vrij ruig talent, zij hadden weinig verstand en nog minder smaak. Zij konden niet meer uit de kunstmatige atmosfeer komen, welke zij zich gemaakt hadden; en gelijk alle cénacles hadden zij ten laatste elken zin voor het reëele leven verloren. Zij stelden de wet voor zich zelf en voor de honderden nietsnutters die hunne revues lazen en met open mond alles aannamen, wat hun behaagde uit te vaardigen. Hunne verafgoding was voor Hassler noodlottig geworden, daar zij hem te behaaglijk voor zich zelf maakte. Hij accepteerde zonder onderzoek muzikale ideëen, welke hem in 't hoofd kwamen; en hij was er in zijn binnenste van overtuigd, dat, wat hij ook inferieurs schreef voor hem zelf, toch altijd superieur was bij de rest der musici. Daar deze gedachte ongelukkig al te waar was in de meeste gevallen, volgde er nog niet uit, dat zij zeer gezond was en geschikt om groote werken voort te brengen. Eigenlijk minachtte Hassler allen, vrienden en vijanden; en deze bittere en spottende minachting strekte zich uit over hem en zijn heele leven. Hij groef zich des te dieper in zijn ironisch scepticisme daar hij vroeger aan een menigte edelmoedige en naïeve dingen geloofd had. Wijl hij niet

de kracht bezat om ze te verdedigen tegen de langzame verwoesting der dagen, noch de hypocrisie om zich te overtuigen dat hij geloofde aan wat hij niet meer geloofde, persifleerde hij hardnekkig hunne herinnering. Hij had de natuur van een Zuid-Duitscher, indolent en week, weinig geschikt om weerstand te bieden aan de overmaat van geluk of ongeluk, van warmte of koude, en die om haar evenwicht te behouden, een gematigde temperatuur noodig heeft. Hij had zich onmerkbaar laten gaan in de luie genietingen van het leven; hij hield van goede maaltijden, zware dranken, leegloopen en weeke gedachten. Heel zijn kunst ondervond er de gevolgen van, ofschoon hij te buitengewoon begaafd was dan dat zijne genialiteit niet opvonkte te midden van slordige muziek, welke zich overgaf aan den smaak der mode. Niemand voelde beter zijn neergang dan hij zelf. Om de waarheid te zeggen, was hij de eenige die het voelde - op sommige oogenblikken, welke hij natuurlijk vermeed. Dan was hij misanthroop, verslonden in zijn slecht humeur, zijne égoïstische preoccupaties, zijne gezondheidszorgen, - onverschillig voor alles wat vroeger zijn enthousiasme of haat opwekte.'

Zoo is het heele werk. Fijne analyse, zeer volledig, authentiek zelfs. Maar welk een stijl, welk eene 'musique lâchée'! Het zal niet moeilijk zijn om daarmee een boek te componeeren van tien deelen.

'Jean Christophe' behandelt de essentieelste vragen, doch een europeesche oorlog heeft Romain Rolland niet voorzien. De antithese tusschen latijnsche en germaansche cultuur is ook wat luchtig uitgewerkt en vroeg den auteur niet zulk een episode in zijne conceptie. Het zou daaruit kunnen blijken, dat Rolland de dingen nergens diep genoeg aanschouwde. Sinds veertig jaar exporteert Duitschland niet

alleen zijne fabrikaten, doch ook zijne muziek en het exporteert haar met klem. Tusschen politiek en muziek bestaan de nauwste verwantschappen en geen der kunsten is zoo afhankelijk van de lotgevallen en de kracht van den Staat als de muziek. Voor eene nieuwe ontwikkeling der muziek en waarschijnlijk der andere kunsten was een Wereldrevolutie noodig of een Wereld-oorlog. Sinds 1870 heeft het vroeger zeer leerzame Duitschland niets overgenomen, maar alles trachten te verdringen. Onder leiding van Pruisen heeft het Europa voor het dilemma geplaatst: de hegemonie der duitsche psyche. Er was geen concert in Rome, in Parijs, in Petersburg, in Londen, in Brussel, in Amsterdam of de duitsche psyche werd *uitgebazuind.* Er bestond op de wereld nog slechts één rechtmatige muziek-stijl: de duitsche. De pruisische hegemonie over de andere kunsten is wellicht niet zoo spoedig veroverd, of niet zoo spoedig zichtbaar - ik ben er van overtuigd dat zij dreigde. De cultuur is een oorlog waard, al blijft Maeterlinck misschien de eenige in Europa, die, aangezet door de ziel zelf van zijn ras, het geweer opneemt. Hij zal gehandeld hebben als visionnair. De laatste en hoogste waarde van een volk is zijne kunst. Men worgt niet het genie van een altijd rijk begaafd ras als de Latijnen en Slaven. Oude kreten klonken daar, die schenen te resonneeren van de lippen der Eeuwige Moeders; klanken, welke de muziek een ander wezen zullen geven. Doch zonder de vernietiging van Duitschland zullen zij nooit doordringen en voor mij zal hunne waarde getoetst worden aan een cataclysme. De Duitschers vechten weer gearmd met God. Iedere hinderpaal is weer een Duivel. Zij erkennen het dualisme, maar zullen zij concessies doen aan den hinderpaal? Dat ware immers tegen hunne theologie.

Daarom was een ‘Jean Christophe’ en ‘La Nouvelle Journée’ onmogelijk zonder die épisode. Romain Rolland wijdde te veel aandacht aan het europeesch evenwicht bij de constructie van zijne figuur.

Hij schrijve echter bij de volgende editie (ze loopen reeds in de dertig) een index en zijn werk zal in de veranderde toekomst dikwijls geconsulteerd kunnen worden.

Derde hoofdstuk
De historische Beethoven

I

Wat Shakespeare is geweest voor het drama, Goethe voor de letterkunde, Napoleon voor de oorlogskunst, Leonardo da Vinci, Rembrandt en Michel Angelo voor de beeldende kunsten, dat was Beethoven voor de muziek: een verzamelpunt, een bergtop in de ontwikkeling der menschheid, een centrum, waarheen zich al hare krachten, al hare eigenschappen, al hare liefde, vreugde en verlangens geconcentreerd hebben. Tegelijkertijd haar doodpunt, haar einde, en men zou zelfs kunnen zeggen haar ondergang. Wij verwachten nog altijd een dichter die de belijdenissen der wereld zoo algemeen en zoo helder zal neerschrijven, als Goethe; wij verwachten een ziener, die even volledige, even nieuwe en ontroerende menschen zal scheppen als Shakespeare; de oorlogskunst heeft stilgestaan na Napoleon gelijk ze na Caesar honderden jaren stilstond; nà de meesters der middeleeuwsche kathedralen zijn er geen kunstenaars geweest die een tempel of een huis bouwden, welke volgens nieuwe, algemeene en goddelijke beginselen gebouwd waren. En na Beethoven is er geen nieuwe symphonie geschreven, die zijne eerste of zijne laatste nabijkomt. Wat Mendelssohn gaf is even volmaakt van orde, maar zwakker van gevoel en krachteloozer

van hartstocht, wat Berlioz maakte is heviger in gloed, maar minder van vorm, wat Liszt schreef is bandeloos en wild als de meest bandelooze en wildste Beethoven, maar lang niet even bezield, groot van innerlijke waarde en oorspronkelijkheîd, wat Brahms maakte had dezelfde gestalte als eene symphonie van Beethoven en dezelfde beginselen, maar niet dezelfde schoonheid, dezelfde gratie, lichtheid, universeele passie en toover, wat Wagner vond kwam rechtstreeks voort uit Beethoven, had denzelfden donkeren drang, hetzelfde bovenmenschelijke vuur, de teederheid, de vermurwing, doch ook hij kwam niet tot een nieuwen en schoonen vorm; hij werd eentoniger, zwaarder, geweldiger, maar niet rijker, niet dieper noch boeiender. En zoo alle overigen: er zijn revolutionnairen geweest en overbodige navolgers, sterken en zwakken, er waren vooral talrijken, doch geen was harmonisch, geen was o n b e t w i s t b a a r . Beethoven is het muzikale monument der moderne menschheid. Onverwoestelijk, onaanvechtbaar en zoo heeft het mij altijd verwonderd hem niet onder de helden en de vertegenwoordigers der menschheid te vinden, die de Schot Carlyle en de Amerikaan Emerson in hunne boedelbeschrijving der verschillende beschavingen hebben opgenomen. Zou een musicus, (en een zoo groot musicus!) minder waard zijn voor ons geluk dan een dichter, een denker, een krijgsman, een mysticus of een godsdienststichter?

***

Beethoven schijnt geleefd te hebben in den gelukkigsten tijd der wereld: hij is geboren in 1770, in de achttiende eeuw. Nooit was een tijd overvloediger aan droomen, aan luchtkasteelen, aan vervoerende utopieën. De eeuwen der Heiligen (de middel-

eeuwen) waren voorbij, het scheen dat de eeuw der gelukkigen was aangebroken. Het leven leek een paradijs. De philosophen verkondigden hunne gelukstheorieën, de koningen pasten haar toe; de droom en de vreugde waren geklommen tot hunne hoogste broosheid, de lijn kon niet verfijnder zijn en het leven was als een porceleinen vaas. Dat heeft de revolutie niet veranderd. De philosophen verkondigden hunne gelukstheorieën en de armen pasten haar toe, toen de koningen het schavot bestegen. Men bleef feesten, men idealiseerde alleen nog fantastischer. Men danste om de vrijheidsboomen bij de schoone léuze: Liberté, Egalité, Fraternité, vrijheid, gelijkheid en broederschap, woorden, die alle mogelijke verrukkingen van hun tijd samenvatten.

Te midden dier droomen is Beethoven geboren en opgegroeid. Zijn grootvader was van Antwerpen naar Bonn getrokken, waar hij bas-partijen zong met den titel van kapelmeester aan het artistieke en verfijnde hof van den keurvorst; zijn vader was tenor en drankzuchtig, zijne moeder de dochter van een kok en weduwe van een kamerdienaar. Bonn was op 't einde der achttiende eeuw eene vroolijke en zeer kunstzinnige stad, die geheel beheerscht werd door fransche en italiaansche invloeden.

De kinderjaren van Beethoven zijn zeldzaam verwaarloosd; hij kreeg eene lagere school - meer niet. Zijn vader gaf hem middelmatige lessen in de muziek; hij speelde viool en alt, was reeds vroeg een virtuoos op de piano en moest op reis als wonderkind, dat door zijn vader handig geëxploiteerd werd. Hij heeft het dus altijd een paar jaar jonger gemaakt. Beethoven improviseerde meesterlijk en had slechts twee wenschen: leerling te worden van Mozart of leerling van Haydn. Hij trok dus op zijn 17de jaar naar Weenen en speelde

voor Mozart, die hem koeltjes beoordeelde als pianist, doch, toen hij hem hoorde improviseeren, voorspelde hij hem een groote toekomst. Maar Beethoven's moeder stierf en hij ging weer naar Bonn. Toen hij in 1792 naar Weenen terugkeerde, was Mozart juist dood.... Hij ging toen in de leer bij Haydn, die door Wagner vergeleken werd met den geketenden demon der muziek, die de kinderachtigheid heeft van een geboren grijsaard. Haydn, die door Berlioz genoemd werd een snorrende pastoorskater, die tevreden spint en doet alsof hij alles heeft en men hem niets afnam!

Want de tijden waren veranderd en somberder geworden na Haydn en Beethoven.

Hij leefde in Weenen en Wagner meent: ‘dat zegt genoeg!’ In 1870, een paar jaren na de oostenrijksche nederlaag bij Sadowa, schreef de pangermanist Wagner:

‘De Oostenrijker, die na de uitroeiïng van ieder spoor van het duitsche protestantisme in de school van romaansche Jezuieten was opgevoed, had zelfs het juiste accent voor zijne taal verloren, welke hem nu, gelijk de klassieke namen der antieke wereld, nog slechts in onduitsche verfransching werd voorgepraat. Duitsche geest, duitsche wijs en zede werden hem uit leerboeken van spaansche en italiaansche afkomst verklaard; op den bodem van eene vervalschte geschiedenis, eene vervalschte wetenschap, een vervalschten godsdienst, was eene van nature vroolijk aangelegde bevolking opgegroeid tot een scepticisme, dat, daar vóór alles het houden aan het ware, het echte en vrije ondergraven werd, als werkelijke lichtzinnigheid tot uiting moest komen.’

!!!! De tijden waren veranderd en somberder geworden na Beethoven....

Eerst het vroolijke Bonn, toen het vroolijke Wee-

nen. En Beethoven, ondanks zijn gebrekkige opvoeding, ging om met de beste adellijke families van Bonn en Weenen, had levenslang de hoogste protecties en beurtelings een jaargeld van 600, 4000, en 1300 zilverguldens tot zijn dood. Hij is echter nooit rijk geworden en toen Spohr in 1812 te Weenen vertoefde en hem vroeg, waarom hij verschillende dagen lang niet in het café was geweest, antwoordde Beethoven: ‘mijne schoenen waren stuk en omdat ik er slechts één paar heb, had ik huisarrest.’

Hij is er gelukkig geweest tot 1797. Hij heeft er gecomponeerd in de sereene zorgeloosheid der jeugd en al zijne werken zijn als een lange blijde dag. Wat Raphaël schilderde in de Renaissance, wat een Bernini, schepper van oneindig teere gestalten, beeldde in marmer, componeerde Beethoven in muziek: een schoonheid, welke wij niet meer kennen. Eene schoonheid, waarvan de grieksche Helena het symbool en het ideaal geworden is en die Goethe pas in de tweede periode van zijn leven machtig werd. Het is de schoonheid van Mozart, van Rembrandt's Titus, van Cellini's Perseus, van een griekschen Eros: het evenwicht tusschen hartstocht en volmaakten vorm, tusschen droom en leven; het volmaakte welbehagen in de bloeiende aarde, het geluk, dat zich uit in den vorm en in het gevoel, het altijd omhelzenswaardige in marmer of in muziek.

Zoo zijn Beethoven's eerste en tweede symphonie elyseesche velden van zaligheid en klank. Als men die schoonheid liefheeft, gaat bij iedere maat eene siddering door het lichaam, niet omdat deze muziek fel is of vurig of verpletterend, maar omdat zij zóó simpel, klaar, jeugdig, evenwichtig en bekoorlijk is, stil en sterk ontroerend is van een charme, die men slechts paradijsachtig zou kunnen noemen, wijl het bloemen-zachte van de lijn en van de gratie zoo ver buiten de tegenwoordige wereld staat en zoo

wolkenloos is in hare sereniteit, zoo vrij van alle denkbare menschelijke smart.

Beethoven's eerste symphonie werd voor de eerste maal uitgevoerd den 2en April 1800, zijne tweede symphonie den 5en April 1803.

In 1797 begonnen de eerste symptomen van zijn doofheid.

II

Van dezen tijd (1797) af, zijn er twee Beethovens, die men zou kunnen noemen den geketenden Prometheus en den ontbonden Prometheus, bezitter en brenger van het hemelsche vuur; daar komt de mensch Beethoven en de kunstenaar: grooter contrast is niet denkbaar en is er ook nooit geweest.

De geketende Prometheus was pokdalig, had zwarte oogen en zwarte haren, eene stroeve gelaatsuitdrukking en een uiterlijk (kort en gedrongen), dat eer terugstootend was dan innemend. Zijn hart kon ieder oogenblik ontvlammen, voor eene melodie, welke hem inviel, voor eene vrouw, die hem bekoorde, voor een idée van zijn geliefden auteur Plutarchus, de Deugd, de Heldenmoed, de Natuur, de Vrijheid of het Opperwezen en geen enkele gril, geen enkele menschelijke zwakheid is hem vreemd gebleven. Hij was leelijk, en een van zijne vrienden merkt op, dat hij zich bij voorkeur met liefdesavonturen bezighield, die ‘zelfs door een Adonis’ moeilijk tot een goed eind zouden gebracht zijn. En naarmate zijne doofheid toenam, werd hij zonderlinger, hartstochtelijker en demonischer. Hij is het type van een bezetene. Hirsch, een achterneef van Albrechtsberger en leerling van Beethoven, vertelt, dat Beethoven zijne leerlingen uit ongeduld of slechtgehumeurdheid geducht kon knijpen en zelfs in den schouder beet. Hij speelt de Chor-phantasie en slaat de

luchters van de piano. Er gebeuren ontoerekenbare dingen, welke hij zelf schrijft naar den uitgever Breitkopf met een kinderlijk-naïef plezier: ‘Vooral waren de musici ontstemd, wijl ik hen, daar zij uit slordigheid bij de eenvoudigste en gewoonste passage der wereld er uit waren geraakt, op liet houden en hard schreeuwde: nog eens. Zoo iets was hun nog niet overkomen en het publiek betuigde daarbij zijn genoegen!’ Dat gebeurde in 1808. In 1812 phantaseert hij bij een graaf de helft der snaren stuk van de piano. Hij speelt soms, gaat met de handen over de toetsen, terwijl zijne oogen de melodie volgen en er komt geen geluid uit het instrument, zóó zacht en teeder streelde de doove het klavier. De zweedsche dichter Atterbom (verder onbekend..) bezoekt hem op een snikheeten zomerdag, vindt hem in zijn hemd voor de muur zijner kamer staan, waar hij noten schrijft met een stuk krijt. Hij componeert voor Mälzl's Panharmonicon ('t best te vergelijken met de vroegere orchestrions onzer café's) zijne ‘Schlachtsymphonie’ op den volkerenstrijd van 1813 en wil met den uitvinder en het instrument Engeland gaan bereizen! In 1826 na eene kwartet-uitvoering, wenscht hij de spelers een gastmaal aan te bieden, dat voor een deel bestond uit een mand ongekookte eieren. Beethoven neemt er een, het is bij ongeluk rot, hij pakt de mand en smijt die het raam uit: de eieren komen temidden van eene tafel met menschen terecht, die naar boven stormen om den auteur van het pasgespeelde, onsterfelijke quartet (opus 130) eene afrossing te geven. Alle rampen hadden zich langzamerhand om hem vereenigd. Hij nam een neef bij zich in huis, die zich slecht ging gedragen en hem veel verdriet deed. Hij was het slachtoffer van tyrannieke en domme dokters, aan wier handen hij nooit ontkwam en die hem nooit beter maakten. Want behalve

zijne oorkwaal had hij eene ingewandsziekte, eene maagkwaal en neiging tot waterzucht. En behalve zijn neef en zijne dokters had hij nog zijne uitgevers, die hij wantrouwde, zijne huishoudsters, met wie hij op de meest komische wijze gekibbeld heeft. Uit deze jaren bestaat eene even uitstekende als pijnlijke beschrijving van Rochlitz, een der beste muziekkenners van Beethoven's tijdgenooten. Ziehier een stuk van het interessante verhaal:

'Ik had Beethoven nog nooit gezien. Ik sprak reeds den derden dag van mijn verblijf te Weenen daarover met **, zijn intiemen vriend. 'Hij woont buiten,' zei deze me. 'Dan rijden wij er heen.' 'Goed en wel, maar zijne ongelukkige doofheid heeft hem langzamerhand geheel menschenschuw gemaakt. Hij weet, dat gij hierheen hebt willen komen, hij wenscht u persoonlijk te kennen: en toch zijn wij er niet zeker van, dat hij niet wegloopt wanneer hij ons aan ziet komen; want soms in de opgewektste vroolijkheid overvalt hem plotseling, zonder reden, het heftigste misnoegen, zonder dat hij er weerstand aan kan bieden. Maar hij komt iedere week minstens eenmaal in de stad en dan telkens bij ons, omdat wij hem zijne brieven en zoo bezorgen. Dan is hij meestal goed geluimd en dan hebben wij hem vast.' - Den volgenden Zaterdagmorgen kwam de bode. Ik ging en trof Beethoven in een vroolijk gesprek met **. Aan hem is hij gewend en verstaat hem vrij goed, daar hij de woorden uit de bewegingen van het gelaat en lippen leest. ** stelde ons aan elkaar voor. Beethoven scheen verheugd te zijn, doch was verstoord. En als ik niet voorbereid was geweest, dan zou zijn gezicht ook mij verstoord hebben. Niet het verwaarloosde, verwilderde uiterlijk, niet het dikke, zwarte haar, dat borstelig om zijn kop hing, e.d., maar zijne geheele verschijning. Denk u een man van ongeveer

50 jaren, eer klein dan middel-groot, maar van zeer krachtige, bonkige gestalte, gedrongen, ongeveer als Fichte, maar met een voller, ronder gezicht; gezonde roode kleur, onrustige flikkerende oogen; geene of haastige bewegingen; in de uitdrukking van het gelaat, vooral van de geestige en levendige oogen, een menging, of eene soms oogenblikkelijke wisseling van de hartelijkste goedmoedigheid en schuwheid: in de geheele houding die spanning, dat onrustige bezorgde luisteren van een doove, die zeer fijn voelt; nu een vroolijk woord, onmiddellijk daarop een wegzinken in somber zwijgen en bij dat alles wat de toeschouwer er aan toevoegt en wat er voortdurend om hem heen fluistert: 'Dat is de man, die millioenen slechts vreugde brengt.' - Hij zei me in afgebroken zinnen eenige vriendelijke woorden; ik antwoordde hem zoo luid mogelijk, accentueerde scherp en sprak langzaam over zijne symphonieën en over alles. Hij stond vlak bij me, keek me nu weer met spanning in het gezicht, liet dan weer het hoofd zakken; glimlachte voor zich uit, knikte soms vriendelijk met het hoofd: zei echter geen woord. Verstond hij me? verstond hij me niet? Eindelijk moest ik wel ophouden met praten; toen drukte hij me heftig de hand en zei kortaf tot **: 'Ik moet noodzakelijk nog even weg!' En terwijl hij ging zeide hij tot mij: 'Wij zien elkaar nog wel!' ** begeleidde hem naar buiten. Ik was innig ontroerd en aangegrepen. Toen ** terugkwam vroeg ik: 'Heeft hij mij verstaan?' ** trok de schouders op en antwoordde: 'Geen woord er van'...

Zoo was de geboeide Prometheus. Er bestond nog maar één leven, dat hem nuttig kon zijn voor zijne kunst: het inwendige; van het uitwendige had hij niets over dan de herinnering. Maar wat is dikwijls sterker dan de herinnering?

De ontboeide Prometheus, de bezitter en brenger van het hemelsche vuur, schijnt de herinneringen aan klanken uit zijne jeugd, de muziek van vogels, de melodieën van Mozart en Haydn, de opéra's van Grétry of Salieri, de volksliederen uit het Rijnland of uit de stegen van Weenen, nooit vergeten te hebben. Wat het eerst en het zichtbaarst zijn werk kenmerkt: de gracie, de beweeglijkheid en de élan der jeugd, het evenwicht, de klaarheid, de volmaakte gezondheid zijner moreele krachten, de onuitputtelijke levensvreugde, die zich meestal uit in scherts en humor, het grandioze evenwicht, de harmonie met de zon en het leven, dat vindt men ook in de werken zijner periode van smarten en lijden terug. Geen oorziekte, geen maagkwaal, geen ingewandenkwaal, geen dokters die hem mishandelden, geen helsche neef, geen geldzorgen, geen huishoudster en geen slecht humeur heeft iets aan den innerlijken Beethoven kunnen veranderen. En in zijne muziek spreekt noch het persoonlijk leed, noch de beroemde kwaal van zijn tijd, waaraan ‘Werthers Leiden’ gewijd is: de romantieke melancholie, de ontevreden weemoed; zijne muziek blijft gelukkig.

Zijne derde symphonie is de onvergelijkelijke ‘Simfonia Eroïca’, de Helden-symphonie, en velen reeds hebben in dit werk het ‘heldhaftige’ gezocht zonder het te vinden. Ik ben er ook nooit in geslaagd. Schindler vertelt in zijn ‘Beethoven te Parijs’, dat iedereen na de première van het eerste deel uitbarstte in gelach en voor de Parijzenaars, die, op den titel afgaande, den grooten klank van Napoleon verwachtten, is dit verklaarbaar. Deze symphonie was oorspronkelijk aan den consul opgedragen, zou immers de Napoleontische avonturen oproepen tot 1804 en hoevele en grootsche had Bonaparte er reeds achter den rug, vóór

hij keizer werd en volgens Beethoven de rechten der menschheid schond!

Geen tekst uit de verzen der oudheid of uit het evangelie heeft de schriftgeleerden voor zulke onmogelijkheden geplaatst als Beethoven's Eroïca. Men heeft alles geprobeerd: in het eerste deel zou de jonge held zijn kracht beproeven, volgens een bekenden muziek-wijsgeer, die helaas niet verklaart, waarom de jonge held in het tweede deel reeds een dooden-marsch zingt, in het derde en vierde niets aanslaat dan schertsende tonen. Men heeft dan geprobeerd om den treurmarsch en het scherzo van plaats te doen verwisselen, maar niets motiveerde deze gewelddaad: noch het manuscript van Beethoven, noch De Held, die onvindbaar bleef in deze symphonie en nog steeds niet gevonden werd.

Inderdaad, de tijd van ijzer, bloed en geweld in de kunst was voor Duitschland nog niet aangebroken.

Beethoven heeft de fransche revolutie gezien, die slechts 10.000 geguillotineerden kostte en voor de overlevende menschheid een feest was. Hij heeft den triomftocht gezien van Bonaparte, die overal de overwinning scheen te brengen op het despotisme der monarchieën met de vreugde der Republiek. Tusschen zijne derde en vierde symphonie viel de slag van Austerlitz en de overwinnaars van Ulm en Esslingen, die een leger van honderd-duizend man verslagen en negentig vaandels veroverd hadden op Oostenrijk, trokken langs de Donau-vallei Weenen binnen, de Beethoven-stad, die overstelpt moet zijn geweest met fanfares van trompetten en trommen. In 1809, een paar dagen voor Essling en Wagram trokken zij Weenen wéér binnen, onder dezelfde triomfbogen van vaandels en gestoken trompetten. Niemand zal begrijpen, hoe het hart van Beethoven, wanneer hij als een patriot voelde,

niet verscheurd was bij al die nederlagen van zijn vaderland, bij al die dooden en al die vreugde van den overwinnaar.

Men hoort in de Eroïca geen geschal van den nieuwen Roelandshoren en geen trompetten van het Laatste Oordeel, die pas opdaagden in het midden der vorige eeuw; hij schildert evenmin den grooten mensch, die door het noodlot der goden achtervolgd wordt, hij teekent nog minder zichzelf.

Hij heeft zich slechts bekommerd om het geluk.

En werkelijk, de minste opera van Rossini is ‘epischer’ en dramatischer dan de Eroïca, terwijl de Eroïca geestiger is dan menige komische opera. Jules Combarieu, die behalve voortreffelijke werken over muziek, eene zeer nieuwe muziekgeschiedenis schreef, heeft de 3de symphonie den triomf genoemd van den ‘reinen drieklank’, waarop van het begin tot het einde bijna alle thema's gebouwd zijn, van het eerste deel, van den treurmarsch, het scherzo en de finale. Wat zou in de muziek blauwer, doorschijnender en idyllischer van kleur zijn? Het allereerste thema kan niet primitiever en onschuldiger gevonden worden, geïmiteerd als het is op eene idylle van Mozart! Beethoven overschudt het met eene weelde van kleur en klaarheid, laat dat even wisselen met neveliger en gedekter klanken, waar even een weemoed doorschemert, schrijft een paar maten, die hevig kraaien (een kreet kan men het niet noemen), maar het blijft idylle in zijn prachtige afmetingen, ongeschonden lijnen en week-golvende gevoelsstroomingen. Zou er ooit komischer en poëtischer muziek gecomponeerd zijn dan de finale van deze Eroïca? Het begint met eene warreling van toonladders en een paar slaande accoorden. Het hoofdthema wordt geheimzinnig getokkeld door de strijkers; het wordt tokkelend herhaald, maar

de blazers hinken na, alsof ze niet op tijd kunnen zijn. Het orchest breekt los op denzelfden toon als in een lach, de violen tokkelen het slot der melodie en het orchest schalt wéér op. Even komisch gaat het door met schertsende motieven en dwaze onderbrekingen. De begeleidingen in dit heele laatste deel zijn van de zeldzaamste onbeduidendheid, zelfs in de goddelijkste passages. Want goddelijk is deze grap, maar heroïek?... Het lijkt er niet op.

Zij is betooverend van zachten, lokkenden gloed en daalt soms, plotseling, tot de verste diepten der ziel, vanwaar men de dingen meent te zien in hun glans van eeuwigheid. Zoo is b.v. de langzame, gedragen inleiding voor de vierde symphonie, welke dateert van 1806. Een modern componist (het stuk doet mij altijd denken aan Mahler) zou begonnen zijn met ritselende flageoletten, en zou klanken van gedempte trompetten gestrooid hebben over het milde geluid der afwachtende stilte, die Beethoven hier oproept zonder kleurgeluiden. Maar de stilte is huiverig en bijna angstwekkend. Het is alsof zij zich uitstrekt over een onafzienbare, glimlachende toekomst, een vogelvlucht-droom over de lente-aarde, waar alles ontwaakt tot eene eindelooze vreugde. Deze vroolijkheid duurt tot het einde van het werk, stokt even om zich te bezinnen tot de weidsche, lyrische kalmte van het Adagio, een der schoonste en teederste liefdeszangen, welke Beethoven schreef, en stort zich voor het laatste deel weder in den roes van het geluk. Alles is er licht, klaarheid en harmonie; en alles kon geschreven zijn door de drie Gratiën.

In een der boekjes, welke de doove Beethoven gebruikte bij gesprekken, schreef hij in 1820: ‘De wereld is een koning, en zij wil gevleid worden, wil zij zich gunstig toonen - doch de ware kunst is eigenzinnig, laat zich niet in vloeiende vormen

dwingen.' Hij zei ook: 'Ik schrijf niet voor de galerijen!' Hoe is alles veranderd en hoe vleit zijne muziek de duizenden, de wáárste schoonheidsdorstigen, die er zijn!

III

Beethoven is reeds gestandbeeld als eeuwige god en daar zit hij ergens in Duitschland op een zetel van veelkleurig marmer, leelijk, naakt en reusachtig wit, onverschillig blikkend naar de menschen. Men heeft al tempels voor hem op willen richten, de een in kathedraal-toon, met gevoelig schemerlicht, de ander van Egyptische steenklompen, Beethoven op een troon van rotsen en een vreugdevuur te midden van het koor, dat de negende zingt. Die zouden hem onbereikbaar gemaakt hebben, maar toonden in ieder geval meer respect voor de oude schoonheid dan de futuristen, en de verwoesters van Frankrijk. Naast den God-Beethoven plaatsten echter anderen, die nog veel gevaarlijker zijn, den predikant, den apostel Beethoven. Zij hebben hem ontvleescht van alle menschelijke hartstochten, zij hebben ieder stukje biografie en ieder stukje muziek zoolang geïdealiseerd en veredeld tot er niets van overbleef dan een mummie. Er kwam na Beethoven een geslacht machteloozen en tot hunne verdediging moet de melodische lijn stokstijf, de kleur hard en schraal, het rhythme dom en zwaar gemaakt en alle teeder of hevig gevoel verbannen worden. Dat zijn de 'apollinische' droogstoppels, die bij de vijfde altijd voor den dag komen met: 'zoo klopt het Noodlot aan de deur.' Om hen verstandig te maken, zou men bij elke symphonie willen vermelden, dat hun ideale Beethoven de laatste jaren van zijn leven zeer uitbundig heeft doorgebracht met een jongen musicus (Carl Holz),

en menigmaal sinds de lente van 1824 troost gezocht heeft achter een goed glas wijn. Holz heet dan ook ‘de verleider’! - Maar er zijn weer anderen, uit de beide vorige soorten samengesteld, die van Beethoven den duitschen verlosser maken van het menschdom; zooals Wagner b.v., die beproeft aan te toonen, dat door hem, ‘wijl hij sprak in de reinste taal der volkeren, de duitsche geest de menschheid van diepen smaad verlost heeft’!

Dat zijn drie Beethovens, die niet juist zijn: de God-, de predikant-, en de pangermanist-Beethoven. Men ziet hoe gevaarlijk het is om over dezen componist te schrijven. Bij geen van deze drie passen zijne werken en nog minder zijne verzamelde werken. Want hij schreef niet alleen de Appassionata, doch ook marschen voor een caroussel in Laxenburg, hij schreef niet alleen ‘Fidelio’, maar ook eene sonate voor m a n d o l i n e (!), variaties voor harp, talrijke arrangementen, zangspelen en cantates, allerlei soorten van dansen, allerlei militaire-muziek, en stukken van de zonderlingste combinaties, b.v.: drie ‘Equale’ voor vier bazuinen! Tientallen werken, die men nooit hoort en waarvan men nooit nota heeft genomen. Zou het niet interessanter zijn om deze curiositeiten eens uit te voeren in plaats van eene twijfelachtige symphonie te ontdekken, zooals men een paar jaar geleden deed? Maar de wereld schijnt niet te mogen weten met wat voor bagatellen de onsterfelijke componist zich heeft bezig gehouden. Alsof het slecht zou passen bij den zetel van veelkleurig marmer!

Een der kostbaarste documenten voor de Beethoven-kennis is ‘Wellingtons Sieg oder die Schlacht bey Vittoria’. 't Stuk werd later geschreven dan de vijfde, maar het is het eerste werk, waarin de muziek eene s o c i a l e rol speelt en men zou geen beter kunnen uitzoeken (behalve de negende)

om Beethoven toe te lichten als democraat, want met de vijfde begint eigenlijk Beethoven's democratische periode.

De fransche revolutie heeft nog meer het aanschijn der muziek dan het aanschijn der aarde veranderd. ‘Voor de eerste maal,’ zegt Combarieu, ‘na de eeuw van Pericles, kreeg de muziek de plaats, welke haar toekomt. In een wetsontwerp van 1792 vindt men de volgende bepalingen voor schooloefeningen: ‘.... Bij iedere oefening, zullen er hymnen gezongen worden ter eere van het vaderland, de vrijheid, de gelijkheid en de broederschap van alle menschen; hymnen om de burgers te vormen tot alle deugden. Zij zullen goedgekeurd moeten worden door het Wetgevend Lichaam.’

Plato zou het niet beter gezegd hebben. En Robespierre eischte ‘de studie der civieke gezangen,’ terwijl men in 1793 voorstelde: ‘De leerlingen worden vooral geoefend in den zang en den dans om op te kunnen treden bij de nationale feesten.’ Voor dien tijd was de muziek beurtelings het wierookvat geweest van den godsdienst, het kantwerk van een fijn meisje of de wijn van een maaltijd. Nu wordt ze ‘Ancilla Reipublicae’! de dienstmaagd van het gemeenebest: al wat sinds de revolutie gecomponeerd is, heeft daarnaar getracht.

Er is geen democratie zonder nationale feesten, er zijn geen nationale feesten zonder muziek. Dit was een algemeen beginsel der Revolutie. Het vond eene schitterende toepassing, die zeker de schoonste is der wereldgeschiedenis: 14 Juli 1790. Een ernstige en feestelijke stoet schrijdt door Parijs. Aan het hoofd gaat, met hare muziek, hare bekkens en trompetten een detachement van de pas-gevormde Parijsche nationale garde. Daarop volgen de burgers van Parijs, die in April 1789 benoemd waren tot de Generale Staten; de nationale garde te voet,

voorafgegaan door hare muziek; 240 burgers, die in Augustus 1789 gekozen waren; de tamboers van de stad, de muziek van Parijs, - de Koning, met den President der Assemblée Nationale aan zijne rechterhand, - na hen, als eene hulde aan Rousseau, honderd zuigelingen gedragen in de armen hunner moeders. Er is nog een bataillon, voorafgegaan door zijne muziek, van 400 kinderen van 8 tot 10 jaar, de afgevaardigden (14.000) der departementen van Frankrijk en een bataillon grijsaards. Men gaat naar het Champ de Mars, waar vrijwilligers van elken leeftijd een reusachtig amphitheater gebouwd hebben, dat 200.000 personen bevat. Op het altaar van het vaderland, geplaatst in het centrum, celebreert de groot-aalmoezenier van Frankrijk, bijgestaan door 60 aalmoezeniers eene plechtige mis; dan legt generaal La Fayette, in aller naam den eed van trouw af aan de Natie, de Wet, de Constitutie. En rondom hem verbreidt zich in alle harten de vlam, zonder welke een volksfeest slechts lawaai en parade is: het enthousiasme! Voor de eerste maal sinds het begin van het christendom pakt het denkbeeld van menschelijke broederschap weer aller harten. Overal is ontroering en vreugde, overal zingt de muziek. Want alleen muziek, volgens de traditie, kan sommige gemoedstoestanden van de volksziel uitdrukken. Onmiddellijk na den algemeenen eed begint men een ‘Te Deum’ van Gossec, ‘om het Opperwezen te danken voor alle weldaden, waarmee het Frankrijk sinds een geheel jaar overlaadde.’

Gossec's Te Deum is geschreven als marsch, fanfare, volkslied, dans! Het is vergeten, maar tusschen de negende en dit democratische feestwerk bestaat er slechts een verschil van talent, niet van bedoeling. Men zou nog vele werken kunnen citeeren, ‘gezongen door heel het volk, begeleid

met duizenden instrumenten en kanonschoten', en vele meesters, die, volgens het woord van Bossuet, 'de overwinning in de oogen droegen.'

'Wellington's zege of de slag bij Vittoria' is een van die werken. De componisten der revolutie stapelden hunne orchesten op tot 4 en tot 5, Beethoven vraagt (in de zeer zonderlinge voorrede der partituur) 2 koren van blaasinstrumenten, die tegenover elkaar moeten worden opgesteld, en een ander zoo sterk mogelijk bezet orchest. Het eene blazerskoor speelt eerst de 'Rule Britannia', het andere 'Marlborough s'en va-t-en guerre'. Wanneer deze marschen voorbij zijn, worden de orchesten op elkaar losgelaten. In de verten staan de groote trommen van elk leger, om kanonschoten te maken, en 'zij werden in Weenen door de eerste kapelmeesters gespeeld,' zegt Beethoven, die 'zeer goede musici' eischt voor deze instrumenten. Te midden van de kanonnades staan ook fransche en engelsche trompetten om de aanvallen te blazen. Wanneer het gevecht begonnen is, brengt Beethoven nog tamboers in 't veld, en r a t e l s , ratels aan den engelschen en ratels aan den franschen kant, die het knetteren der geweren voorstellen!

Het tweede deel is de 'Simphonie de Victoire'. De overwinning wordt gevierd met 'God save the king,' eerst grazioso, later met een dol tempo, en een grandiosen marsch. Beethoven had zijne vijfde symphonie niet beter kunnen toelichten dan met dien marsch, welke slechts enkele jaren later geschreven is. De muziek breekt los als een overweldigende zon; zij sproeit leven en vuur; zij lijkt ontoombaar; zij is bezeten van enthousiasme en liefde; zij aarzelt geen seconde en wentelt de eene melodie over de andere, onuitsprekelijk, als eene wereld van tonen, die zich beweegt, in eene onafzienbare rhythmische eeuwigheid van gloed.

De Revolutie en Beethoven hebben het karakter der melodie voor eene heele eeuw gewijzigd. De Revolutie met de Marseillaise, Beethoven met zijn vijfde. In de middeleeuwen stelde de melodie eene onpersoonlijkheid voor, en vertolkte de ziel, in de zeventiende en achttiende eeuw stelt zij eene persoonlijkheid voor en heeft altijd de allures van eene solo, in de negentiende eeuw wordt de melodie de m e n i g t e : een volk zingt zich uit.

De fransche muziek is het eerst gereed om hare verlangens te vertolken in de hymnes, waarvan wij er boven een citeerden en zooals er tientallen bestaan van Gossec, Méhul, Lesueur, Cherubini en andere. In Beethoven's werk dringt deze stem der menigte het eerst door bij het slotdeel der Eroïca, in die beroemde passage, waar het thema met volle kracht geblazen wordt door de hoorns: het is alsof duizenden het juichen en men krijgt een schok van geluk. Dat duurt slechts even. Maar in de vijfde zingt de menigte reeds op in de melodie der hoorns van het eerste deel, in de trompetten van het Andante, waar het groote geluid zoo wonderlijk wisselt met de zachte, ruischende serenade, in het scherzo, waar de nacht wisselt met den dag, waar de brieschende hoorns opflakkeren in een vreemd, sterk licht, verdwijnen en weer opflakkeren met hun stemmen, die ontelbaar lijken. En dan in den storm der bassen, die onheilspellend dansen en een donkeren schrik uitlaaien! Eene wereld zet zich in beweging, en valt weer terug in de stilte. Die stilte, als men niets hoort dan een zacht gekerm en een angstwekkend bonzen! Geen meester na Beethoven heeft nog zóó gemanoeuvreerd met duisternis en licht, dat langzaam groeit, sluipend alsof het een sprong wil doen. Het is alsof hier telkens de eerste dag geschapen wordt. De gloed barst open als een granaat en de wereld staat in een onverwelkbaren

glans. Daar gebeurt een wonder van geestdrift en m e n z i e t h e t. De oogen vullen zich met een visioen van licht, terwijl het oor overstelpt wordt met overwinningsklank. Het is Beethoven's Empirestijl.

De vijfde dateert van 1808, is altijd Beethoven's populairste symphonie geweest en slaat nog altijd met verstomming. Zij was ook eene eeuw lang de bron van alle latere muziek: zonder de finale der vijfde is Wagner's 'Meistersinger' b.v. ondenkbaar.

***

In de Opéra-Comique van Parijs kwamen tusschen 1792 en 1794, de meest bewogen dagen van het schrikbewind, 37 nieuwe komische opera's op het tooneel - te midden van het Napoleontische avontuur en de schreiende slagvelden componeert Beethoven de vijfde, maar ook de Pastorale, 'de aangename en vroolijke oogenblikken van den mensch bij zijne aankomst op het land' (le deel), 'de scene aan de beek' (andante), 'het vroolijk samenzijn der landlieden' (scherzo), 'donder en onweer' en 'gezang der herders, blijde gevoelens en dankzegging voor de godheid na het onweer' (slot). Eene idylle - en wat voor een! Poussin en Watteau zouden haar ook zoo geschilderd hebben: academisch en arcadisch. Conventioneeler onderwerp had Beethoven niet kunnen bedenken: zijn stijl was nu eenmaal niet gelukkig; als hij eens een versje maakte, was het ongelooflijk stumperig, en zijn proza, brieven en dagboeken, zijn zoo gezwollen en opgeschroefd, dat men ze slechts met moeite en zeker niet met bewondering kan lezen. Hij heeft altijd geworsteld met het onuitsprekelijke. Zoo schreef hij: 'Niemand op aarde kan het land beminnen als ik. Ik houd meer van een boom dan van een

mensch.... O almachtige! In de bosschen ben ik gelukkig, gelukkig in de bosschen, waar iedere boom van u spreekt! God, welk een pracht! In die wouden, op die heuvels, daar is de kalmte, de kalmte om u te dienen!' Dat kon van Jean-Jacques Rousseau zijn, die 't alleen wat beter gezegd zou hebben. En is Rousseau met zijn 'Terug tot de Natuur', zijn menschenschuwheid, zijn kwaad humeur, dat een overgevoelig gemoed verborg, zijne ontelbare ziekten (hij leed zelfs aan hardhoorigheid), zijne revolutionnaire beginselen, niet een der merkwaardigste voorloopers van het Beethoventype? Er zijn weinig kunstenaars die zooveel gelijkenis vertoonen.

Men moet echter de muzikale beteekenis van de Pastorale niet in Poussin, niet in Watteau, niet in Rousseau, en ook niet in Beethoven's eigen titels zoeken. De Pastorale is niets anders dan de symphonie van het volkslied, zooals het honderd jaar geleden was (beter en beschaafder dan nu) en zooals men het weer tracht te doen opleven uit den mond van oude menschen of uit vergeten documenten. Tot Beethoven's verzamelde werken behooren de arrangementen van h o n d e r d -e n -t w i n t i g volksliederen uit Schotland, Ierland, Wales en Italië, waar de doedelzak, de schalmei inheemsch zijn. De doedelzak-motieven van de Pastorale zijn niet te tellen, overal weerklinkt de melancholische galm van den engelschen hoorn en wat is natuurlijker dan dat een componist na zoo langdurig schetsen tot een meesterwerk komt?

Beethoven was een magiër en hij zou alle harten niet zoo sterk en langdurig getroffen hebben, als deze symphonie, de zachtste, onbewogenste en minst dramatische van alle, niet uit het hart der menschheid gegrepen was. Men kan de vijfde even uit de verte aanduiden en beschrijven, hier vindt men geen

woorden; alleen een vers van Virgilius in zijne sublieme gelijkmatigheid van zonnige atmosfeer, zou iets van de Pastorale kunnen weergeven. Zij is een lange ongestoorde vrede van klank, één wereldharmonie. Nooit straalde de hemel blauwer en eeuwiger dan voor en na het onweer van Beethoven, nergens murmelt de stilte meditatiever en bezielder dan in het zingende andante aan de beek..

IV

Toen ik reproducties zag uit het zakboekje van een fransch soldaat, die, bloedend en doodelijk gewond, zijn laatste vaarwel schreef aan het leven, dacht ik aan het handschrift van Beethoven. Beethoven's schrift was gejaagd en wanhopig, krampachtig en roekeloos, met vele ongeduldige krassen, reusachtig krinkelende letters, haastig alsof een wraakgeest hem achterna zat, wild en onleesbaar verward. Er bestaat een brief aan eene ‘onsterfelijke geliefde’, welke geschreven schijnt door iemand, die zijn doodsnik voelt naderen. Een octavo-blaadje telt twintig woorden: ‘leven - mijn alles - vaarwel - o bemin mij voort - verloochen nooit het trouwste hart van uw geliefden L. eeuwig uw eeuwig mijn eeuwig ons.’

De naam van deze onsterfelijke geliefde is nooit met zekerheid bekend geworden en verschillende schoone gravinnen danken een modernen ridder aan de slordigheid van Beethoven, die het adres weg liet. Een stuk over ‘Beethoven en de vrouwen’ zou niet langer dan eene bladzijde kunnen zijn: een paar namen, een paar jaartallen, en verder niets, zelfs geen avontuur. Zijne beste werken heeft de meester niet eens aan zijne onsterfelijken opgedragen. Een componist is in liefdeszaken van

nature reeds in het nadeel bij den dichter, den schilder, den beeldhouwer, die elken dag een nieuwe eeuwigheid kunnen geven aan hunne geliefde, in verzen, in kleuren of in marmer. Het is nu eenmaal een noodlot, dat deze geliefde altijd veroverd wil worden met hare eigen schoonheid. En het is ook niet te veranderen, dat een sonnet duidelijker spreekt dan eene melodie, al ware het de goddelijkste! Beethoven heeft maar eens in zijn leven een sonnet gemaakt en er niets mee veroverd dan wat korstondig spel; het was gericht tot de beroemde Bettina Brentano, de Bettina van Goethe's 'Brieven aan een kind' en begint zoo: 'In diepen ootmoed wil ik gratuleeren, diep buigend van het hoofd den hoed afnemen, als mijn gedachten ook in wijde verte zweven, moet ik ze toch in goede richting keeren.'

De lieve, litteraire Bettina, die met Beethoven verheven gesprekken voerde, zal om deze verzen zeer geestig gelachen hebben. Maar de Liefde, die de sterren beweegt, beweegt ook de muziek, en dat Beethoven haar zoo opvatte, blijkt uit eene naïeve geschiedenis, welke Ries, een leerling van Beethoven vertelde in de eerste goede biographie, die van den componist verscheen, in 1838, elf jaren na zijn dood.

'Beethoven', zegt Ries, 'zag vrouwen zeer gaarne, vooral mooie, jeugdige gezichten, en gewoonlijk, wanneer wij een aardig meisje voorbijgingen, draaide hij zich om, keek haar nog eens scherp aan en lachte of grinnikte, wanneer hij zag, dat ik het merkte. Hij was zeer dikwijls verliefd, maar meestal slechts voor korten tijd. Daar ik hem eens plaagde met de verovering eener schoone dame, bekende hij, dat d i e hem het sterkst en het langst geboeid had - namelijk zeven volle maanden.

Op een avond ging ik naar hem toe in Baden, om mijne lessen voort te zetten. Daar vond ik eene

mooie, jonge dame op de sopha zitten. Wijl het mij toescheen, dat ik ongelegen kwam, wilde ik aanstonds weggaan, maar Beethoven hield mij terug en zei:

"Kom, speel even wat!"

Hij en de dame bleven achter mij zitten. Ik had reeds zeer lang gespeeld, toen Beethoven opeens uitriep: "Ries! Speel eens wat verliefds!"

Kort daarna:

"Speel eens wat melancholisch'!"

En toen:

"Speel eens wat hartstochtelijks!"

Uit hetgeen ik hoorde, kon ik de gevolgtrekking maken, dat hij de dame wel ergens mee gekrenkt moest hebben, en het nu door grappen goed wilde maken. Ten laatste sprong hij op en schreeuwde: "Maar, dat is allemaal muziek van mij-zelf!" Ik had namelijk voortdurend stukken uit zijne eigen werken gespeeld en slechts door korte overgangen aan elkaar verbonden, wat hem echter veel genoegen gedaan scheen te hebben.

Weldra ging de dame weg en Beethoven wist tot mijne groote verbazing niet wie zij was. Ik hoorde nu, dat zij kort voor mij binnen gekomen was, om Beethoven te leeren kennen. Wij gingen haar spoedig achterna, om hare woning en daardoor later hare positie te ontdekken. Wij zagen haar nog van verre (het was maanlicht) maar plotseling was zij verdwenen. Wij wandelden daarna onder veelvuldige gesprekken nog wel anderhalf uur in het naburige, mooie dal. Toen wij van elkaar gingen, zei Beethoven nog: "Ik moet weten wie zij is, en gij moet mij helpen." Langen tijd daarna ontmoette ik haar in Weenen, en ontdekte, dat zij de maîtresse van een buitenlandschen prins was. Ik deelde Beethoven mijne ondervinding mede, maar heb nooit, noch van hem, noch van iemand anders, iets naders gehoord over haar.'

Dat is de meest romantische Beethoven, dien wij kennen: de Beethoven der sonate pathétique of der, nu eenmaal aangeduid als ‘Maneschijn’ - sonate. En men zou bij het verhaal van Ries kunnen aanteekenen: het geheele avontuur is als een Beethoven-adagio - verliefd maar toch koel. Het zou echter ook een scène kunnen zijn uit een Shakespearestuk: ‘De koopman van Venetië’ b.v.: ‘Speel eens wat verliefds, wat melancholisch'.’

Aan Bettina ondertusschen, wie hij het sonnet stuurde, heeft Beethoven gezegd wat eene symphonie is, en zoo duidelijk, dat men het nog niet beter kon uitdrukken. Zij noteerde het in hare ‘Gesprekken met Beethoven.’

‘Uit den brand van het enthousiasme laat ik de melodie ontsnappen; ik achtervolg haar, hijgend haal ik haar in; zij vliegt opnieuw weg, zij verdwijnt, zij duikt in een chaos van verschillende emoties. Ik bereik haar nog eens; ik grijp haar, vol verrukking omhels ik haar met waanzin: niets kan mij er nog van scheiden. Dan vermenigvuldig ik haar door modulaties, en, ten laatste, triompheer ik met het eerste muzikale idee.... Dat is de heele symphonie.’

Deze heele symphonie is eene jacht op het geluk, of eene liefdesgeschiedenis... en Beethoven's schetsboekjes zouden kunnen aantoonen of ze hem ter harte is gegaan.... zulk eene symphonie! Want waarom schreef Haydn h o n d e r d - v i j f - e n - t w i n t i g, waarom schreef Mozart e e n - e n - v e e r t i g en Beethoven slechts n e g e n symphonieën? Toch niet alleen, omdat er negen muzen zijn.

De muziek zal nog lang bestaan en nog lang zal men terugkeeren tot Beethoven. Waarom? Nog geen driehonderd jaren geleden weerklonk er in geheel Europa eene muziek, die evenveel gelijkenis had met de tegenwoordige, als de onze met de

muziek van China. Er is geen zondvloed voorgevallen en toch is deze muziek weggevaagd van den aardbodem. Wat toen gezongen werd van Londen, Parijs, Toledo, Rome tot Weenen ligt nu begraven in de archieven. En wat aan een Palestrina overkwam, kan ook Beethoven gebeuren, want de goddelijkheid van alle groote meesters is dezelfde. Maar vóór deze catastrofe zich duidelijk afteekent, zal men altijd weer terugkeeren tot Beethoven.

Hij was de groote Hardnekkige. Wanneer hij zegt, dat hij de melodie laat ontsnappen uit den brand van het enthousiasme, haar achtervolgt, inhaalt, verliest en wéér grijpt, dan weten wij precies wat hij bedoelt. Hij was de éérste en de laatste meester der oude, héél oude techniek. De techniek der goudsmeden, der glasschilders, der miniaturisten, der houtsnijders. Hij had uit het Land van Rubens, van waar hij geboortig was, die wonderlijke en geduldige liefde geërfd voor het détail. Hij werkte, ploeterde in het oneindige en onmetelijke. En niet alleen in dien zin, dat twee stemmen b.v. volgens de regels tegen elkaar klinken en alles methodisch in elkaar zit. Neen. Hij keek verder. Eene melodie bestaat uit wiskunde, uit ziel en uit gestalte. En ook eene symphonie bestaat uit wiskunde, ziel en gestalte. Zij berust op wetenschappelijke formules, die even oud zijn als de pyramiden van Egypte, en zij moet aan hunne eischen beantwoorden, zij moet tegelijkertijd de ziel der menschheid in zich dragen en zoowel de formule als de ziel uiten in de schoonst denkbare gestalte en de hoogste behaaglijkheid. Beethoven schijnt zich daarvan uit geheimzinnigen drang bewust te zijn geweest. Hij vond eene melodie en schreef haar op. Hij toetste haar maanden en dikwijls jaren aan een of ander onbepaalbaar en onzegbaar ideaal, dat hij zag met zijn innerlijk oog

en dat misschien de hoogste vorm is van geheugen of herinnering. Hij ‘verbeterde.’ Hij vermeerderde hier hare warmte door eene noot te veranderen en dààr verfraaide hij haar vorm door een andere noot of een rhythme te wijzigen. Wat hij deed met zijne melodieën, deed hij ook met de bouworde zijner groote volmaakte werken: men zou ze kunnen voorstellen in geometrische figuren, waaraan hij arbeidde tot de uiterste schoonheid bereikt was. En voortdurend schijnt hij gedacht te hebben: Ik moet hier gloed opstapelen en vormschoonheid, die over twee eeuwen nog brandt, als de hartstocht der menschen wellicht is uitgedoofd. Daarom heeft hij noch 125, noch 41 symphonieën gecomponeerd. Hij leefde zes-en-vijftig jaren plus drie maanden en schreef slechts honderd-acht-en-dertig werken. Maar is het niet wonderbaarlijk zeldzaam, dat de eerste schetsen voor de negende dateeren van 1812, vasteren vorm aannemen in 1816, terwijl de symphonie pas in 1823 voltooid werd! Leonardo da Vinci heeft den glimlach zijner vrouwengestalten niet lánger overwogen.

Als Beethoven, toen hij een liefdes-toovermiddel zocht, gevraagd had: ‘Speel mij iets vurig-vroolijks?’ dan had Ries niet beter kunnen spelen dan de zevende of achtste symphonie.

Zij dateeren van 1813 en 1814.

De zevende begint evenals de vierde met eene langzame inleiding, welke het eerste vergezicht opent op de nog droomende aarde. De muziek van het voorspel is als een proloog, waarin een drama beschreven wordt, dat aan dit feest van klank vooraf ging en voorbij is. Want het keert niet meer terug. Lokkende, overredende teederheid staat in snelle contrasten tegenover het geweld der opstormende bassen en der rukkende accoorden, waarmede Berlioz en Mahler later het kreunen der natuur

verklankt hebben. Beethoven stelde zich eene compositie gaarne voor als een ‘schilderij’ en wie weet welk een schilderij van strijd tusschen licht en duisternis, tusschen dood en leven, hij hier wilde voorstellen met die felle wisselingen van jagende kracht en vrouwelijke mijmerende zachtheid? In deze paar bladzijden, die maar enkele minuten duren, en eene zóó onverwachte melodie zingen, ligt evenveel drama opgehoopt als in de natuurbezweringen uit Berlioz' ‘Damnation de Faust’ en het geheele eerste deel van Mahler's derde, die óók dood en leven in gevecht brengt.

Het stuk blijft staan op een gerekte, weifelende noot, die talrijke malen eentonig en ijl siddert voor men weet wat er komen moet. Langzaam vult zich die noot tot een accoord en dit ééne accoord is als een wonder van vreugde en klaarheid. Het straalt licht over het heele orchest en over de melodie, welke hoog en zacht door de fluit wordt ingezet op een vroolijk rhythme. Men kan het stuk een dans noemen en de openbaring van een eeuwigen jubel, men kan het een alledaagsch spel noemen, maar het ook projecteeren tot de einders van de hoogste schoonheid. Want dit is wel het geheimzinnigste kenmerk van de muziek uit Beethoven's rijpe levensjaren, dat zij bekoort, maar dat zij ook verteert als een vuur, wanneer men zich wil overgeven. Zijne melodieën hebben hun werkelijken klank, dien men hoort, en een klank, welke met duizend onuitsprekelijke contacten voert in eene oneindigheid van visioenen. Om sommige melodieën vlecht zich eene alomtegenwoordigheid van geluid, dat tegelijkertijd òp de aarde schijnt te klinken en bóven de aarde. Hier immers geeft hij vormen, bewegingen en gebaren, die menschelijk zijn, en geeft hij eene vervoering, eene passie, welke dichter staan bij goddelijke dan bij menschelijke verrukkingen. Zoo

is de staal-blauwe, verblindende gloed der hooge hoorns, welke na de fluit de melodie overnemen, niet uit te drukken met woorden noch met kleuren. Er zijn sombere schilderijen van Rembrandt, waar ergens in een hoek vlakken licht uitbreken, onpeilbare vlakken licht, die staren als diepe oogen, en u altijd nastaren als gij ze eens gezien hebt. Iets van gelijke kracht teekende hier Beethoven; de muziek dier hooge hoorns heeft een onherroepelijken toover.

Ik weet niet wat men in deze stralende symphonie gelukkiger moet noemen: het eerste deel met zijne dronken extase, het tweede deel 't beroemde allegretto, dat Berlioz ‘het mirakel der moderne muziek’ noemde en dat zou kunnen spelen bij de begrafenis van Gorter's ‘Mei’, dat nauwlijks snikt in zijne wiegende droefheid en huiverende morgenklaarte, en zóó zacht, aetherisch klaagt, of het snelle, vonkelende derde deel, ongelooflijk vlug van rhythme, lenig en jeugdig, dit scherzo, dat plotseling overgaat in de àndere wereld, de wereld der sublieme onwezenlijkheden van het trio. Nooit heeft een meester dieper gouden kleuren opgestapeld, en nergens zijn de droomen van schoonheid en licht der Raphaëls en Titiaans vlammender vertolkt in muziek, door geen enkel componist na Beethoven. En ook het laatste deel, dat weer de juichende stemmingen opvangt van het eerste, is nog ongeëvenaard in zijn gehalte aan vreugde en geluk.

Men heeft zich in den loop eener eeuw allerlei verklaringen gedacht bij deze symphonie. Beethoven zelf, in wien altijd de revolutionnair van 1793 is blijven leven, zeide, dat het hem verheugde ‘de vruchten van zijn arbeid neer te leggen op het altaar van het vaderland’ (1813 was het jaar van den volkerenslag!). Weber verklaarde hem rijp voor het gekkenhuis. Het laatste deel, volgens den beroemden

theorethicus Fétis, kon slechts voortkomen uit een subliemen, maar zieken kop. Een ander heette alles caviaar, behalve het allegretto. Wagner noemde het werk ‘de apotheose van den dans’, en wordt nog altijd nagepraat. Men heeft het stuk ook voor een tweede Pastorale willen houden, maar met meer opéra-décor dan de eerste pastorale; het is een ridderfeest genoemd, eene zuidelijke maskerade, de uitbeelding van een oorlogzuchtig volk, zooals de oude Mooren van Spanje waren, men hield het allegretto zelfs voor ‘den droom eener schoone odaliske’ en mooier nog voor ‘eene processie in de catacomben!’

Wij zouden de helft van deze beeldspraak kunnen kiezen voor de achtste, waarover men niet zooveel geschreven heeft en die niet veel anders uitdrukt dan de zevende. De achtste is goddelijke muziek, doch zij schijnt buiten het voorstellingsvermogen te vallen en zij blijft Beethoven's eenige symphonie, waarbij men niet aan 't fantaseeren ging. Toen Weenen in 1809 gebombardeerd werd, kroop Beethoven in een kelder en verborg zich als een kind onder kussens. Hij was nog altijd geen ‘titan’, waarvoor men hem de laatste veertig jaren gaarne zou houden, hij was zelfs geen simpele ‘held’: ook in 1814 niet, de datum der achtste. En toch schoot er in deze symphonie iets van zijne Eroïca: hier speelt hij weer op dezelfde wijze in een blauwe, weidsche stemmig, met een simpele, lapidaire melodie in dans-maat, die bijna het heele eerste stuk vult en naar een mooien triomf gevoerd wordt. Hier hooren wij in het trio van het menuet ook de roepende hoorns uit de verte, alsof er op den horizon een krijgsmuziek voorbij trekt. Het is een der vele herinneringen aan den hypnotiseerenden held van zijn tijd: Napoleon. In zijne negende verschijnt hij nog en zelfs in zijne Mis heeft hij niet kunnen laten om die

gestalte op te roepen in een angstigen oorlogskreet.

Maar ook in die paar echo's is de achtste eene hymne aan de levensvreugde. Men ziet Beethoven in deze symphonie langzaam verteederen tot de mildste opgetogenheid. De lieflijkheid van het scherzo is bovenaardsch en een wonder van ijlheid; zelfs de weemoed van een paar instrumenten, die de monotoonste en meest mystieke klacht spelen van het heelal, is broos en licht als eene bloem. Het menuet is zoo groot gezien, dat het eene zingende aarde voortoovert en de clarinet, die in het ontroerende trio fluit als een eenzame vogel over den stervenden dag, kon geen melodie spelen, die berustender, extatischer en goddelijker is dan deze. Ook in het slot wisselt de uitbundigste opgetogenheid af met een weemoed, die huiverend en bijna weenend hare oude liefden herdenkt en stil streelt. Er zijn in dit stuk modulaties, die een zoo diepe en schreiende vervoering verraden, dat men er van opschrikt als bij sommige tragische en liefdevolle koppen van Rembrandt. Er zijn in dit stuk ook weer passages, waar Beethoven geeft, wat men voor de allerhoogste vreugde zou houden, wanneer men zijne negende niet kende.

In den tijd dat er het drukst gephilosofeerd werd, - Kant zat in Königsbergen, Hegel, Fichte, Schelling, Schopenhauer, en tientallen anderen maakten hunne systemen, toen ook over de aesthetiek meer is gediscussieerd dan ooit en toen de muziek met dit alles nog niets had uit te staan - in die jaren zijn deze schoonste en gelukkigste composities gemaakt en misschien de eenigste muziek, waarover men niet philosofeert. Tusschen Beethoven's eerste symphonie en zijne negende bestaat nauwlijks verschil, zijne declamatie is wat gewijzigd in dat verloop, de betoovering sterker en onmiddellijker geworden, zijn vorm een weinig verruimd, de ziel vermeer-

derd, doch de schoonheid wisselde niet van wezen en alles bleef zang en rhythme.

De negende symphonie gaat langs de menigte als eene diepe, ondoorgrondelijke siddering. Het eerste deel kermt uit de grijze leegte om aarzelende verrukkingen; het tweede danst, het derde, in zijne phantastische monotonie, die de oogen goddelijk benevelt, zingt; het vierde steunt en jubelt. Het adagio der negende, één groot en altijd toenemend verlangen, is het Ultima Thule van alle muziek, het hoogste wonder van liefde en aanbidding. Men zal het altijd voelen als eene gelukkige verbijstering, dat er in dit adagio, na een honderdjarig leven, geen enkele noot verouderd is en dat het elk mensch nog toeklinkt als eene bovenaardsche troost.

In de finale zijn oogenblikken waar de solisten nooit genoeg lyriek en exaltatie zullen kunnen geven: waar bij voorbeeld de sopraan van het soloquartet hare gelukssidderende jubilatie inzet, welke als een wonderbare echo wordt overgenomen door de alt, dan door de tenor, dan door de bas; het gelijkt een signaal, eene vreugdestorting, die als vlammen over de aarde snellen van berg tot berg. Wie die finale de eerste maal hoort, staat voor een nieuwe blijdschap. Geen kunstwerk is er, waar alle smart en alle geluk in zoo verschillend timbre, karakter en situatie werd samengevat, ontleed en vertolkt.

Ik weet ook niet, welke oneindigheden van tijd de muziek vermag te onthullen, maar Beethoven verscheen mij voor 't eerst als de componist van den stam, wiens kunst nu in den brand der manuscripten van Arras, Cambrai, Lens en Reims ondergaat, zonder dat deze eeuw ze gekend heeft. Men vindt in zijne werken onophoudelijk passages, welke Beethoven componeerde als Antwerpenaar, die alle olympiek missen, die zingen, gelijk een Satyr zou zingen of een Bacchus van Jordaens, en onbevan-

gen gerhythmeerd zijn als de oude Vlaamsche kermis. Beethoven's houtblazers hebben het onverwelkbare blauw van een Vermeer, en nog altijd leeft het, zijne violen hebben het Rembrandtieke goud, dat nog altijd betooverend streelt, en onsterfelijk; hij lacht als mysticus en realist beurtelings, hij zag zeldzame clair-obscurs en de teerste atmosferische vervloeïingen eener melodie of eener instrumentatie. Al het denkbare der comédie humaine, alle denkbare stemmingen treden op en wisselen af met eene harmonie en bezonnenheid, eene rust en volheid van elk aardsch geluk, dat ieder onzer tijdgenooten moet benijden als een arcadische droom. Er kwamen nieuwe stijlen na Beethoven en sommige hebben buitengewone verdiensten, doch geen hunner kan dezen luister, al vergeten wij hem dikwijls, geheel doven, die weder in deze eeuw terugkeerde als een carmen saeculare.

Vierde hoofdstuk
Het Nieuwe Italië

Laat mij beginnen met eene hulde aan G. Jean-Aubry. Er is in dezen tijd geen schrijver over muziek, die de beginselen, volgens welke zich de radicale omwenteling voltrekt in onze kunst, scherper heeft ingezien dan hij. Hij formuleerde niet de antithese, maar is er van uitgegaan en trok logische consequenties, bepaalde duidelijke en betrouwbare scheidslijnen. De antithese: aan den eenen kant de muziek der rassen, de muziek van het land, van het volk; aan den anderen kant de muziek van het systeem, van de theorie, van het dogma. Met zijn klaren, intuïtieven geest, zuiver instinct, heeft hij aan den eenen kant hen gezocht, die, vrij opgroeiend volgens de wetten hunner natuur, niet de leer verklankten, maar het leven der aarde, niet zongen vanaf een schema, doch vanaf de gronden der ziel; hij heeft hen gekozen en gescheiden van de anderen, Franschen van Franschen, Russen van Russen, Italianen van Italianen, die niet op konden tegen den georganiseerden drang van een quasi internationale methode. De antithese, dat is de tweespalt tusschen de eenen, die niet dulden, dat eene verstandelijke wetenschap, dateerend van pl.m. 1700, zich suprematieën aanmatigt over duizenden jaren natuurleven van zuivere muziek, en de anderen, die de heerschappij van één doceerend centrum opeischen

over de natuurlijke kunst van oudheid, middeleeuwen en modernen tijd. Of die methode is uitgedacht door Zarlino in Venetië, door Rameau in Parijs, doet er niets toe. Het is van weinig gewicht misschien of dat dogma eeuwen lang zijn middelpunt had in Leipzig. Het is zelfs van secundair belang, dat Duitschland de groote leverancier was van werken, die de alles usurpeerende methode bevestigen. Het is de methode zelf, welke in de eerste plaats moet worden omvergehaald en ontweken. Ieder kunstenaar zal dat op zijne wijze doen, want eene theorie der voortstuwende omwenteling is nog niet geschreven en niemand zal haar vermoedelijk schrijven. Hare emblemen zijn vrijheid, oprechtheid, de bannelingen der muziek, en verdere karakteristiek is overbodig. Er stonden meesters op, toen over den ommekeer niemand sprak, Moussorgski b.v., scheppend uit de diepste ziel van zich en zijn volk. Er kwamen andere meesters zonder dat één regel van den nieuwen stijl juist gecodificeerd werd. Het herboren leven groeit voortdurend, in Hongarije, in Servië, bij de Tschjechen, in Rusland, in Spanje, Engeland, Frankrijk en Nederland, en kan bij speculatieve beschouwingen weinig baat vinden. Laat deze kunst een eleusisch mysterie blijven, gelijk zij uit het mysterie voortkwam. Ik kan u de techniek leeren van Mahler, van Strauss, van Wagner, van Beethoven, van Bach, van Palestrina, maar niet die van den laatsten Debussy, niet die van de componisten der toekomst. De vorige generaties werkten meer met de schema's van het verstand dan met de imponderabilia van den geest en in de toekomst schijnen die imponderabilia méér te zullen wegen. Maar vóór alles: elke natuurklank zal zijn muzikale vrijheid verworven hebben en het zal niet meer voorkomen, dat men bij de muziek der Patagoniërs, der Sioux, der Grieken, der Mahomedanen, der

Finnen, der Congoleezen één cultuur-systeem pasklaar acht: het systeem van Leipzig.

Doch de hoofdzaak is, dat wij onze richting weten, onze aanknoopingspunten vinden, de juiste keuze doen onder de auteurs, die ons bij deze totale bevrijding kunnen helpen, dat wij ons niet vergissen in de verwantschappen. Daarom moest ik hulde brengen aan G. Jean-Aubry. Hij is onze voorlichter geweest in Nederland, ware het slechts door zijn boek ‘La Musique française d'aujourd'hui’. Hij was de voorlichter van Engeland door zijn artikelen in de ‘Musical Times’. Hij was de voorlichter van zijn vaderland door eene gecontinueerde serie artikelen in ‘Le Correspondant’. Wanneer wij na den oorlog eene ars nova van inter-geallieerde muziek zien opbloeien, niet door eene bijzondere organisatie, niet door een boycot der ‘Duitsche’ of door andere artificieele middelen, maar eenvoudig wegens complete uitputting dier ‘Duitsche’, wegens levensovervloed en toekomstvruchtbaarheid der nieuwe kunst, dan zal deze intergeallieerde muziek vertegenwoordigd zijn door de meesters, die Jean-Aubry de laatste jaren voortdurend bezig is te signaleeren.

***

Ik hoop geen onvruchtbaar werk te doen door de Nederlandsche musici in kennis te stellen met Jean-Aubry's in 't begin van dit jaar gepubliceerde overzichten der jongste Italiaansche toonkunst. Het zijn namen, die wij voor het eerst hooren, het zijn kunstenaars zonder partij, zonder invloedrijke relaties van uitgevers, directeuren, critici of dirigenten, maar ik vertouw op den artistieken zin, de onbaatzuchtigheid, het enthousiasme van de hoofden, leiders onzer groote instellingen, ik vertrouw nog meer op het particuliere initiatief.

Dat de Bossi's, de Sgambati's, de Sinigaglia's (en zelfs Busoni, ondanks zijne would-be moderniteit, ondanks zijn litteraire tics en zijn ruchtbaarheden) buiten beschouwing blijven, spreekt vanzelf. Wij kennen hen overvloedig en wij achtten nooit bovenmate hunne min of meer op Duitsche voorbeelden gecalqueerde ouvertures, suites, oratoria enz., terwijl het dood-loopende cerebralisme van Busoni hier om onverklaarbare redenen verschillende kansen kreeg, welke aan uitingen van beteren ontzegd bleven. Het spreekt ook vanzelf, dat de Mascagni's, de Leoncavallo's, de Puccini's stilzwijgend worden voorbij gegaan. Professioneele operacomponisten zijn sociale noodzakelijkheden, maar doen de reputatie van hun vaderland dikwijls meer kwaad dan goed. Zij zijn bewonderenswaardige meesters, zij manoeuvreeren met reusachtige apparaten, waarmee de verheven componist van liederen, sonaten en ook symphonieën meestal geen raad weet, maar de handhaving der publieke belangstelling en een zekere lichtvaardigheid van toets, welke met het genre verbonden schijnt, dwingt hen tot veelschrijverij, tot haastigheden, tot machtige, doch vrij primitieve effecten, en in geen enkele kunst is de fresco-stijl bezwaarlijker met de artistieke waardigheid vereenigbaar dan in de muziek. Of men de producten opera's noemt of muziekdrama's, wijzigt niets aan hunne intrinsieke zwakheden, of de auteurs Wagner heeten of Verdi vermindert niet de bedenkingen, en ten opzichte van het soort zijn wij sinds lang gewend om veel te vergeven. Wanneer men van een opera-componist de voortdurend geserreerde schoonheid en hoogheid van factuur eischt, welke wij vereeren in Debussy's La Mer, moet men hem, gegeven de aanzienlijke vermeerdering van den technischen arbeid, 5 à 10 jaren tijd gunnen. Dat veroorloofden zich enkel Boïto en Debussy, en bei-

den uit gewetensbezwaren. Ook Verdi koos op 't laatst van zijn leven dit nobele maar moeilijke en onpractische standpunt, dat offers eischt aan roem en aan geld.

Het is dus geen wonder, dat de jonge Italiaansche muziek, nauwlijks 10 jaar oud, haar Pelléas et Mélisande en haar Boris Godoenoff nog verwacht. Zij wacht er inderdaad op, omdat Batilla Pratella (geboren in 1876 te Lugo de Romagna), die zich futuristisch componist titelt, haar voor binnenkort heeft aangekondigd. Zij zal heeten ‘l'Aviatore Dro’. Jean-Aubry beschrijft Pratella als een ruig temperament met gewaagde en interessante eigenschappen van techniek. Daar zijn futuristische opera voorloopig buiten ons bereik ligt zou men hier kunnen beginnen met zijn liederen (‘Stati d'animo’) of zijn Trio.

De juiste verhoudingen tusschen futuristische schilderkunst, futuristische letteren (met hare excessief onnoozele genegenheid voor klanknabootsingen) en muziek kunnen wegens een eeuwig en onherroepelijk misverstand niet bepaald worden. Ik heb cubistische schilders van Strawinsky's Feu d'artifice hooren beweren, dat het cubistisch was, waar ik geen enkele cubistische formule kon onderkennen. Daarentegen hebben zij mij hevig wederlegd, toen ik voorstelde sommige even mathematisch als geometrisch geprojecteerde stukken van Bach of Reger of de primitieven te rangschikken bij cubisme. Met de futuristen is 't meeningsverschil niet geringer, wat ik hieraan wijt, dat de schilders niet kunnen controleeren waar in de muziek de rationeele, wetenschappelijke basis begint of ophoudt. Het trooste echter bij deze dissidenten, dat het publiek ons een gezamenlijk lot toedeelt.

Een der vurigste, actiefste en geniaalste jonge Italiaansche componisten, Alfredo Casella, werd

den vorigen winter nog uitgefloten in het Augusteo, toen hij den Romeinen zijne ‘Elégie Heroïque’ (à la mémoire des soldats italiens tombés pendant cette guerre) dirigeerde. Ik zie Casella nog voor me uit den tijd, dat hij Europeeër wilde zijn, te hooi en te gras karakteristieken compileerde uit alle stijlen van ons werelddeel en zijne carrière begon met twee bundels voor piano, ‘A la manière de...’, geestige en verbluffend-handige parodiëen op de manier van alle actueele componisten. Hij dirigeerde in 1911 met het Concertgebouw-orchest zijne ‘Suite en ut’, eene symphonie en een rapsodie op Zuid-Italiaansche melodiëen, allen jeugd-werken van een wonderbaarlijk-begaafd auteur, die toen 27 jaar was en op wien de tijd zijn vervaarlijken vloek had geladen: monomanieën voor gewelddonders, klankencataclysmen, piramidale fantasmas. Het somberste Italië van Ravenna leek in den donkeren, langen, spichtigen, mechanisch gebarenden Italiaan herrezen. Wij hebben deze muziek toen laten stranden op onze atoonste onverschilligheid en het Concertgebouw, dat Mahler erdoor haalde, dat Schönberg en verschillende andere betwiste auteurs met eene soms geheimzinnige hardnekkigheid trouw bleef, is op Casella nooit teruggekomen. Waarom niet? Casella's persoonlijkheid evolueerde toen reeds en heeft zich elk jaar duidelijker afgeteekend; zijne geaccentueerde intellectualiteit heeft zich veredeld tot een rijke en gedragen gevoeligheid, terwijl zijn onvermoeide arbeidskracht, zijn organisatorische geest, zijn representatieve aard hem stempelen tot de meest bestreden, doch ook meest rechtmatige persoonlijkheid van het jonge Italië. Onder de beste werken van Casella, alle uit zijn rijpen tijd, worde vermeld eene symphonische suite ‘le Couvent sur l'eau’, achtereenvolgens gespeeld op de Concerts Monteux, de Concerts de la Sorbonne en de Con-

certs Colonne-Lamoureux te Parijs; ‘la Notte Maggio’ (1914) voor zangstem en orchest; twee bundels voor piano à quatre mains ‘Pagine de guerra’ en ‘Puppazzetti’, de Sonatine voor piano, een werk overladen met zwarigheden, maar gelukkig van proporties, boeiend wegens de uitzonderlijke harmonische combinaties, en een overvloedig gehalte aan curieuse muziek; ten slotte een zijner allerlaatste werken, ‘A Notte alta’ (voor piano), waarin Casella, wat zijn vorm en de uitdrukking zijner sensibiliteit betreft, zich 't volledigst heeft uitgesproken. Het behoeft niet onderstreept te worden dat onze orchesten en onze pianisten de aandacht mogen schenken aan dezen leider en chef d'école, die elken dag meer beteekenis en invloed wint.

Naast en tegenover Casella staat Ildebrando Pizzetti, geboren op 20 Sept. 1880. Zoo strijdvaardig-actief Casella leeft, zoo teruggetrokken en geïsoleerd leeft Pizzetti, die niet tot Nederland doordrong. Zijn vaderstad is Parma, waar hij eerst leerling, later leeraar was van het conservatorium (een jaar geleden werd hij directeur van het Muzikale Instituut te Florence) en uit vereering voor zijn geboortestad signeerde hij enkele werken met den naam Ildebrando da Parma. Hij was criticus van de Revista Musicale Italiana en leidde de Italianen in tot Debussy en de andere moderne Franschen. Pizzetti's aard is antiquiseerend, hij is gehecht aan de oude tonaliteiten, en zijne muziek behoort tot de puurst mediterraneesche. Daarom en van uit dat wezen illustreerde hij de drama's van den grootsten modernen Latijn Gabriele d'Annunzio; daarom werden zijn liederen (I Pastori; La Madre al figlio lontano; San Basilio; II Clefta prigione) tot meesterstukken van muzikale suggestie en penetratie van den tekst. Ildebrando Pizetti, zegt Jean-Aubry, ‘a le sens de la grandeur, la vraie, celle qui

ne s'illusionne pas en se contentant d'amonceler des éléments hétéroclites ou de "mettre en carreau" une miniature; il a le sens de la grandeur qui sait se contenter d'être simple et pleine'. Hij roemt een compositie geschreven op een gedicht van Papini (Passeggita), twee bewonderenswaardige koren, 't een voor mannenstemmen 'Per un morto', kort, ernstig en vurig, het ander voor gemengd koor 'la Rondine', dat al de gratie heeft der jeugd. Pizzetti is trouwens even veelzijdig in zijne werken als in zijn zeer persoonlijke accenten, en uitvoerders kan het niet moeilijk lijken om uit zijn stijkkwartet, zijn ouverture voor orchest, zijn Poème Emilien voor viool en orchest, zijn liederen, zijn koren, zijn lyrisch drama Fedra eene keuze te doen. Ondanks zijn jeugd behoort Pizzetti tegenwoordig tot de persoonlijkheden van zijn land, waarover men niet meer discuteert, tot de groote kunstenaars.

De jonge Italiaansche school heeft, gelijk de Duitsche, hare wonderkinderen. Dat wij ze niet kennen, ligt waarschijnlijk enkel hieraan, dat zij niet, als Erich Korngold, zonen zijn van machtige muziekcritici, en verder, dat de Latijnen van oudsher niet gewoon waren voor talent en persoonlijkheid een zoo overdreven enghartige meerderjarigheidsgrens te stellen, als in Noordelijker landen gewoonte is. Een dezer wonderkinderen schreef op zeventienjarigen leeftijd eene orchest-suite in vier deelen, die getuigt van een ongelooflijk meesterschap. Het is De Sabata (geb. 1893) wiens jonge oeuvre ook een opera telt (Il Macigno) en drie stukken voor piano. Zijn betreurenswaardige gezondheidstoestand heeft hem de laatste jaren echter allen arbeid verhinderd.

De ander is Mario de Castelnuovo (geb. 1897), die van Ildebrando Pizzetti zijne opleiding kreeg. Het ligt voor de hand, dat de werken van dezen

een-en-twintig-jarige niet talrijk kunnen zijn, maar zij schijnen qualiteiten van melodische bekoring en rythmischen rijkdom te bezitten, welke de aandacht der muzikale wereld verdienen, ook buiten Italië. Jean-Aubry vermeldt 'Il Raggio verde' (de groene Straal) en een kleine suite van 'Histoires naturelles' voor piano, liederen, op verzen van Palazzeschi en een buitengewoon merkwaardige serie Coplas, op Spaansche volkspoëzie. Deze reeks van miniatuur-liederen, in de verschillendste stemmingen, is een meesterwerk, dat spoedig fortuin zal maken, een der charmantste uitingen van de heele tegenwoordige vocale muziek. Ik zou zweren, dat het iets is voor Berthe Seroen. Het zijn elf kleine gedichten, elk van niet meer dan twee regels omvang en waarvan deze drie voorbeelden een idée kunnen geven:

'Gitano, pourquoi es-tu prisonnier? - Senor, pour presque rien, parce que j'ai volé une corde (de grâce, senor Alcade) avec quatre paires de mules.' - 'Comme le rosier a une rose, un pied d'oeillet a un oeillet, un père a une fille, et on nesait pourquoi.' - 'Dans ma poitrine, il y a deux escaliers de verre: par l'un monte la douleur, de l'autre descend l'apaisement.'

Onder de strijdvaardige partij-leiders moet nog geciteerd worden Malipiero, een Venetiaan, die in 1862 geboren werd. Evenals Alfredo Casella heeft Malipiero internationalistische neigingen. Hij werkte in Italië met Bossi, in Duitschland met Bruch, in Frankrijk met Ravel en Strawinsky, hij bestudeerde de jongste Hongaarsche School en niets muzikaals, oud noch nieuw, bleef hem vreemd. Hij is de zoeker naar ongekende sonoriteiten en hanteert met een zeldzame virutositeit het orchest, waar zijn onrustige, felle natuur zich in haar element voelt. Malipiero's laatste instrumentale werken zijn 'Pause del Silen-

cio' en 'Ditirambico tragico'. Zijn ongehoord talent schijnt alles te beloven voor de toekomst.

Laat ik alle overigen, minder op den voorgrond tredende persoonlijkheden niet noemen, want men zal reeds gezien hebben, dat de nieuwe Italiaansche beweging niet beperkt bleef tot twee of drie 'jonge lieden', maar 'n waarlijke ontwaking beduidt van een overal en in de meest verschillende gestalte herrijzend leven, eene spontane bloeistorting van muziek, direct vergelijkbaar met de renaissance welke zich de laatste veertig jaren heeft geopenbaard in Frankrijk. Men moet Nederland niet buiten deze strooming houden. En opdat dit zooveel doenlijk verhinderd wordt, besluit ik deze opsomming (die vruchten moge dragen!) met de vermelding der werkzaamheden van de Società Italiana di Musica Moderna welke haar zetel te Rome heeft. Deze vereeniging gaf 't vorige jaar niet minder dan twaalf concerten, zes te Rome, vier te Milaan, Turijn, Bologna, Ferrara, één te Parijs, en één te Rome, gewijd aan Strawinsky. De Società heeft correspondentschappen in Frankrijk, in Engeland, in Spanje, in de Vereenigde Staten. Haar voornaamste doel is uitwisseling van de allernieuwste kunstwerken en de verbreiding van buitenlandsche composities in verhouding tot den steun, welke het buitenland aan de Italiaansche werken geeft, en natuurlijk in verhouding tot hunne beteekenis. Het komt mij voor dat men in het belang van onze horizonnen handelt, wanneer getracht wordt om hier 'n correspondentschap der Società gevestigd te krijgen en ik meen, dit te mogen aanbevelen bij onze meest vooruitstrevende muzikale persoonlijkheden Evert Cornelis of Sem Dresden.

Bijvoegsel
Muziekpolitiek

Nationaal-Nederlandsche Muziekpolitiek, door dr. H.F. Wirth. Amsterdam, Van Holkema en Warendorf.

De vraag was, welke richting de Nederlandsche muziek zal nemen. De heer Felix Wirth, die haar trachtte te beantwoorden, - tijdens den oorlog officieel propagandist in duitschen dienst voor de snellere onderwerping der Vlamingen - is, te oordeelen naar dit werk, dat vóór den oorlog reeds nauwere aansluiting met Duitschland beoogde, de compilatie van een ongehoord aantal tegendeelen. Zijn wezen bestaat uit verschillende, onontkomelijke bewustheden, waarvan te noemen zijn: verlangen naar opheffing der hollandsche muziek, ontevredenheid tegen Calvinisme, liberalisme, clericalisme, socialisme, haat tegen moderne kunst, bevordering der muzikale huisindustrie, piëteit voor Duitschland. Ik wil het wezen van den heer Wirth, onder den alluvialen schmink van allerlei ouderwetsche affectaties desnoods gelukkig noemen, doch de compilatie, waaruit hij zich opbouwde, deugt niet. Hij stelt het eigenaardig geval voor, hoe een quasi-karaktervol mensch zeer karakterloos kan zijn, wijl hij zijn (fanatiek) wezen noch instinctief noch wetenschappelijk kon uitbreiden of modelleeren, wijl hij zich

vergist in de contacten welke hij dienstbaar moest maken. Aangenomen dat Nederland een man als Felix Wirth noodig heeft - zijne zaak is reeds verloren.

De quaestie werd niet behandeld op solide basis. Men valle Holland nooit aan, omdat het parasietisch leeft op de cultuur van andere staten! Onze natie lijdt nu reeds drie en een halve eeuw onder het noodlottige totemisme harer intellectueele autonomie. Italië en Frankrijk der renaissance (al hunne componisten waren Nederlanders!) zijn te luisterrijke voorbeelden van geënte cultuur. Dat totemisme voegt ook niet als inleiding tot het betoog van den schrijver, die hier cantoren-scholen wil stichten, omdat de duitsche cantoren, die de heer Wirth zoo hoog acht, (onvermogende) epigonen waren van fransche en italiaansche stijlen, omdat de vorsten, die deze cantoren begunstigden en eten gaven, allen onder invloed stonden van de fransche beschaving, Frederik de Groote aan 't hoofd.

En waartoe muzikale partij-twisten? Hoeveel vergissingen moet de heer Wirth begaan ter wille van zijn Brahms, dialectische vergissingen, historische en theoretische vergissingen, die blad na blad vullen, en zijn patriottisch boekje voor onze goedgeloovige musici zeer gevaarlijk maken. ‘De adellijke families der 18e eeuw konden hun orchest uit hun dienstpersoneel recruteeren, wat aanhield tot de “gouden tijd” van Liszt en Wagner begon, de ontaarding der duitsche muziek-cultuur.’ Ja, jà! De vraag is of er gecomponeerd moet worden in verband met de praktijk, maar met welke praktijk? Als de praktijk van het achttiende-eeuwsch dienstpersoneel de maatstaf is, dan past reeds Beethoven niet meer in hun kader; Brahms, dien Wirth waardeert als een held, nog minder, en de regel gaat zelfs niet op voor den onaantastbaren Bach en Händel,

wier vocale en instrumentale partijen slechts uitvoerbaar zijn door virtuozen.

Tot welke verwarringen laat de heer Wirth zich leiden door zijn idée fixe Berlioz-Liszt-Wagner (Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg...), kanker der beschaving! ‘Deze nieuwe weelde-kunst was nòch wat haar inhoud en aard, nòch wat haar vorm en techniek betreft, in staat gemeenschapskunst te worden. Het is kenschetsend, dat zij aan het klavier, het luxe-instrument der 19de eeuwsche salon, ontstaat en dat het klavier in de 19de eeuw de ontwikkeling der toonkunst beheerscht.’ Hoe goed gezien! Doch merk op, dat de piano het resultaat is van de clavecimbel, die de geheele 18de eeuwsche muziek (het groote tijdperk van dr. Wirth) stileerde. Merk op, dat Bach, Mozart, Beethoven, Schumann en Brahms (zijne eeuwige goden) klaviervirtuozen waren en hoofdzakelijk componeerden voor klavier. Merk op, dat Berlioz en Wagner, tegen wien zulke bewijsvoering dient!, niet eens piano konden spelen, dat Wagner levenslang op de ‘materialistische’ piano en hare universeele tyrannie gescholden heeft. Welke slechte logica en hoe onhistorisch! ‘Want zelfs in Haydn's en Mozart's tijd was het klavier slechts een onderdeel van het orchest geweest, zonder overheerschende positie....’ Het lag er immers maar aan wat er gespeeld werd. In het 18de eeuwsch orchest waren dirigent en klavier uniform en de dirigent leidde vanuit het klavier. Zelfs wanneer de meening van den heer Wirth grond had, dan ware zij slechts bruikbaar ten voordeele der moderne kunst, die onder invloed van Wagner en Berlioz het klavier geheel zag verdwijnen uit het orchest.

De heer Wirth moet Wagner ook niet willen verderven met de uitspraak ‘Wenn er nur nicht immer sterben wollte’.... dat is te toepasselijk

op Bach, wiens doodsverlangens waarlijk menigvuldiger en monotoner zijn dan de wagnersche!

Maar welke hooghartige eischen jegens de beschaving: 'Wagner met de moderne muziek verwierven slechts *stedelijke* populariteit, en zijn ongeschikt voor de huiskamer!' Ik weet waarlijk niet of eene sfinx, eene pyramide, eene kathedraal, een tempel, geschikt zijn voor eene dorpersche populariteit en voor de huiskamer. Ik heb ook altijd gemeend dat Brahms' symphoniëen noch voor het gesimuleerde pleinair, noch voor de huiskamer deugen. En onze dienstboden kunnen zijne liederen noch zingen noch accompagneeren. Ik keer dus het argument even gemakkelijk tegen Brahms als tegen Wagner. Maar welk een kleingeestigheid om zulke argumenten uit te vaardigen tegen *groot-meesters*! Weet de heer Wirth bovendien niet, dat de geheele cultuur der protestantsche en katholieke kerken bestierd wordt door de meest verfoeilijke kleinmeesters, componeerende dorpelingen, organisten en onderwijzers? Het euvel is zoo algemeen dat de bewonderaar der huismuziek tevreden mag zijn.

Over de moderne journalistiek en hare schandelijke verhouding tot de moderne kunst.... Hoe tevreden en stoutmoedig verdraait de heer Wirth wederom de feiten! Want iedereen kan weten dat Brahms langzamerhand in het openbare leven is geslopen door de occulte goedgunstigheid der internationale pers; dat hij b.v. aan Weenen is opgedrongen door Hanslick en de Neue Freie Presse; ieder kan toch weten met welke halsstarrigheid en haat Wagner, Berlioz, Bruckner, Wolf, Mahler, Debussy achtervolgd zijn door het 'heirleger van muzikale journalisten', men weet toch hoe gaarne de Pers een reactionnaire en conservatieve kunst in hare bescherming neemt! Wat wil de heer Wirth ons het tegendeel beweren bij Brahms?

Dit zijn echter lang niet alle zwakke passages van het boekje, dat redekunstig zoo zwak staat. Want de heer Wirth b.v. gaat uit van de stelling, dat de tegenwoordige Hollanders leven in eene onnationale, maladieve cultuur en zijn geschrift is een propagandistische getuigenis voor Schumann en Brahms. Een ieder zal vragen of wij Schumann en Brahms nog niet genoeg spelen, zingen en bestudeeren sinds meer dan vijftig jaren. Wij drenken zelfs de provincie met hun geest, onze meesters componeeren in hun stijl... Is het mogelijk dat wij ons nog beter assimileeren aan hun wezen?

De heer Wirth vergt dat men van overheidswege het spelen verbiede van alle opera-muziek! Ach... Welke kunst had juist bij ons een ellendiger leven dan de opera? Hoeveel gezelschappen gingen reeds failliet? En zou men daaruit niet concludeeren (gegeven onze gebrekkige cultuur...) dat het spelen van opera-muziek *bevolen* moet worden?

De heer Wirth verlangt naar melodie en rhythme! Maar wat bloeit krachtiger bij ons en bij de omringende volken dan het populaire rhythme? Wat valt daar te klagen in ‘Herold, Auber, Boieldieu, Meyerbeer, Bellini, Rossini en andere groote dwaallichten’? Moeten wij allen de ‘Freischütz’ zingen, de ‘Czar und Zimmermann’ en niets anders? Staan deze werken van zuiver muzikaal en aesthetisch standpunt hooger dan de italiaansche en fransche? Zoo niet - welke reden hebben wij dan om de duitsche sentimentaliteit te verkiezen boven een streelende en geestige levensaanschouwing? Eene uitweiding van den heer Wirth over ‘Stille Nacht, Heilige Nacht!’ (met kaarsen en kerstboomen) zal ons daartoe niet overhalen.

De heer Wirth bestrijdt het Calvinisme. Dit is wellicht noodig voor onze cultuur. Maar is de ‘stroeve,

stoere' Brahms, wiens vergiftigde onoprechtheid en nurksche hypocrisie zoo weinig gemeenschap heeft met het naïeve en rondborstige Lutheranisme, daarvoor een beter wapen dan de 'groote dwaallichten' en Meyerbeer, de zanger (Hugenoten, Profeet!) der Hervormingen?

De heer Wirth bestrijdt het particularisme. Waarom begrijp ik niet goed, wijl de antieke culturen en 't laatst de Italiaansche Renaissance wel konden bloeien in het 'egoïstisch particularisme der stedelijke republieken.' Maar hij bestrijdt het en zijn heele geschrift is tegelijkertijd een overtuigde aanbeveling van de huismuziek en de klein-kunst. Wat is particularistischer: een afgescheiden stad van begaafde, samenvoelende burgers (Venetië, Florence, Pisa, Rome...) of een staat van afgescheiden huisgezinnen?

De heer Wirth beschikt over eene te verwarde intelligentie om 'wegbereider' te zijn voor 'de toekomst van den nederlandschen stam.' Hij is niet gewoon een argument door te denken tot zijn uiterste consequenties, en is aldus onbruikbaar als bestrijder van de nieuwe muziek, als bevorderaar van Schumann-Brahms, als verdediger zijner eigen germaniseerende gezichtspunten. Ik betreur dit, wijl ik het in sommige opzichten met den heer Wirth eens ben. Wij hebben geene nationale muziek. Doch ik zou de remedie nooit zoeken in het Pangermanisme, als de schrijver van dit boekje, wijl wij dan nog minder nationaal zullen componeeren. Muziek bestaat niet enkel uit noten, doch in de noten leeft ook eene psyche. Het is niet gemakkelijk de psyche van ons volk te synthetiseeren. Rembrandt, de mysticus, is Hollander, Jan Steen, de vervoerde realist, is Hollander, Ruysdael, de pantheïst der natuur, Van der Helst, de geheel onttooverde, zijn Hollanders. In Italië, Spanje of

Duitschland vindt men zulke contrasten niet onder ééne natie. Ik hoorde echter eens een halfdronken dikke Duitscher ‘O du, mein holder Abendstern’ zingen uit Wagner's Tannhäuser, met majestueuze sentimentaliteit. Dit gaf mij een anderen kijk op Wagner en deze zijde van den componist lijkt mij belangrijker dan de ‘ziekelijke erotiek’, het idée fixe van den heer Wirth, en het ware beter geweest Wagner te bestrijden van uit dezen gezichtshoek, om langs dezelfde lijn aanvaller te worden van Schumann-Brahms en de bronnen-vergiftiging onzer muzikale cultuur. De sentimentaliteit nu, voortkomend uit eene gemakkelijke, interieure bevrediging, *atoon, dadenloos en onexpansief, doodelijk voor alle intellectueele energie*, is niet enkel volkomen afwezig in onze oude schilderkunst, ondanks die uiterste verscheidenheid van stroomingen en ziels-waarden, doch ook in de muziek der contrapuntisten, in de liederen der geuzen. Zij schijnt niet te behooren tot onze ras-eigenschappen, zelfs niet, als wij componeeren. Sinds onafzienbaren tijd echter importeert men ons een ‘gevoel’ uit het hartelijke Duitschland, waarmee wij niet genoeg contact hebben, gelijk de heer Wirth beweert. Hij zelf noemt dit ‘het stuitend semietisme’, dat het Calvinisme entte op onzen volksstam. Doch nam hij wel eens kennis van de litteratuur der Meistersinger, welke nog hebreeuwscher klinkt buiten alle calvinistische ethiek om? Hij zou zien dat het Calvinisme niet alleen de schuld draagt van onze nationale decadentie in de musische kunsten. Niet het Calvinisme maakt de menschen, doch de menschen het Calvinisme, en het leven is te Genève altijd prettiger geweest dan in Dordt. Onze muziek lijdt aan degeneratie, gelijk vroeger onze poëzie, doch er behoeven slechts andere menschen aan het bewind te komen, en de muziek is hersteld. Vergeet niet dat onze Rönt-

gens en Zweersen (allen Duitsch geschoolden!) dezelfde sympathieën belijden als hun onvrijwillige aanklager Wirth. Zij introniseerden de duitsche muziek, *zij* proclameerden Schumann en Brahms reeds eene halve eeuw vóór Wirth. En zij bekampten Beethoven in Beethoven. Want ook de heer Wirth vergeet met hen dat Beethoven van onzen stam is, gelijk Rembrandt, Jan Steen en Ruysdael, en dat wij met meer recht onze ingeboren psyche bij hem zouden zoeken dan bij Schumann-Brahms. Zij calviniseerden Beethoven rustig tot eene 'begripsleer', tot het 'dorre dogma'. Maar dit schijnt samen te gaan met die liefde voor sentimentaliteit, welke ongehoord, wonderbaarlijk, on-hollandsch en moordend is. Wij groeien er mee op, zij klinkt van af de klokkentorens, van uit de schoollokalen, van af de straat, van uit de kerken - is het den heer Wirth niet genoeg? - zij verwijft, verleutert, en banaliseert de jeugd, welke zij voorbeschikt tot de burgerlijkste der schoonheden. Deze geheele sentimentaliteit berust op het duitsche volkslied. Is het niet genoeg? Denkt men deze decadentie te paaien met een crescendo van Stille en Heilige Nachten? Verwacht men een Beethoven of een nationale muziek uit zulk een milieu, dat vergiftigd is (in volksliederenbundels, in koor-uitvoeringen, in zanglessen, in eerediensten) met zooveel karakterloosheid, zooveel lijzig geteem, zooveel gekweel?

Meer huismuziek en vooruit! naar het Duitschland van Brahms en Schumann! het is de belachelijkste thesis, die men stellen kan - wanneer men op de hoogte is der plaatselijke toestanden.

Wij moeten andere wegen gaan, wij zien naar andere horizonten en wij hebben onze toekomst reeds anders bepaald.